

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/149205>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-05 and may be subject to change.

Postdictadura en segundo grado

La ironía en cinco obras chilenas (1973-2012)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Radboud Universiteit
op gezag van de rector magnificus
volgens besluit van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen op maandag 7 december 2015 om 10.30 uur precies

door

Gonzalo Javier Maier Cruz

geboren op 9 april 1981
te Talcahuano
(Chili)

Promotor: Prof. Dr. M. Steenmeijer
Copromotor: Dr. B.Y.A. Adriaensen

Manuscriptcommissie:

Dr. V. de los Ríos (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chili)
Prof. dr. A. Montoya (voorzitter)
Prof. dr. L. Rodríguez (Universiteit Leiden)

Agradecimientos

Para evitar la opereta y el melodrama, a fin de cuentas tan lejanos a una tesis sobre ironía, quisiera agradecer brevemente a Brigitte Adriaensen y Maarten Steenmeijer por tantos años de apoyo incondicional. Sin sus consejos —ni su paciencia—, nada de esto hubiera sido posible. También le doy las gracias a Carlos van Tongeren por su invaluable ayuda (que pasó de la teorías de Paul de Man a los proveedores de gas en Nijmegen), y al resto de mis compañeras de doctorado: Meike Botterweg, Lies Wijnterp, Marileen La Haije, Janine Berns y Azinat Abubakari, que hicieron mis días en la facultad acogedores y alegres. Aprovecho también de darle las gracias a los docentes del departamento de Español (Pablo Decock, Gijs Mulder, Luna Nájera y, en especial, a Marly Nas, Anabel Lumbreras y Elvira Muñoz) por sus alentadoras, y a ratos entrañables, conversaciones. Lo mismo, por supuesto, para los colegas del departamento de Francés (Alicia Montoya, Haike Jacobs, Dominique Nouveau, Marc Smeets): a todos los echaré mucho de menos. Para terminar quisiera agradecerle a mi familia y, en especial, a Paz Oliver (no sé qué haría sin ella, pero al menos estoy seguro de que esta tesis no hubiera sido posible).

1. Introducción	11
1.1. Postdictadura en segundo grado: la ironía en cinco obras chilenas (1973-2012): una presentación	11
1.2. De qué hablamos cuando hablamos de postdictadura en Chile	14
1.3. La literatura de la postdictadura.....	19
1.3.1. Los años de la revolución	20
1.3.2. Los años de la dictadura.....	23
1.3.3. Los años del consenso.....	27
1.4. Sobre el concepto de ironía.....	30
1.5. La ironía en la literatura chilena de postdictadura	39
1.6. Apuntes sobre el corpus y el procedimiento.....	44
2. “Batman, go home”: ironía e intervención política en <i>Batman en Chile</i>, de Enrique Lihn	47
2.1. Presentación de la obra: <i>Batman en Chile</i>	47
2.2. La parodia de un Batman perdido en Santiago: ironía y superheroísmo	49
2.3. “Eso es contrario a la naturaleza”: desarrollismo y contexto político	59
2.4. Ironía e ideología: la pérdida de las máscaras	65
2.5. La muerte de Batman (o el fin de la ironía).....	72
2.6. Conclusiones	78
3. Mientras tanto en la tele: ironía y propaganda en <i>¡Arre! Halley ¡Arre!</i> y <i>La bandera de Chile</i>, de Elvira Hernández	81
3.1. Presentación de las obras: <i>¡Arre! Halley ¡Arre!</i> y <i>La bandera de Chile</i>	81
3.2. Ironía y propaganda	86
3.3. Ver y no ver: la ironía de las apariciones y desapariciones	94
3.3.1. Ver y no ver el cometa.....	97
3.3.2. Ver y no ver la bandera.....	109
3.4. Conclusiones	117
Anexo 1.....	121
Anexo 2.....	123
4. Fuera de foco: ironía y fotografía en <i>Estrella distante</i>, de Roberto Bolaño	125
4.1. Presentación de la obra: <i>Estrella distante</i>	125

4. 2. Fotografía e ironía.....	128
4.3. Las Garmendia: los cadáveres vivientes.....	136
4.4. Fotografías borrosas: la imagen de Wieder	146
4.5. Conclusiones.....	154
5. La invención del dragón: ironía y películas de artes marciales en	
<i>Fuenzalida</i>, de Nona Fernández	159
5.1. Presentación de la obra: <i>Fuenzalida</i>	159
5.2. Un golpe falso: ironía y películas de artes marciales.....	161
5.3. Un artista marcial en la basura: la ironía y la foto del padre	169
5.4. Esto también es un culebrón: ironía metaficcional	179
5.5. Fuenzalida vs. Fuenzalida: la escena del duelo final	188
5.6. Conclusiones.....	193
6. A modo de conclusión	199
7. Bibliografía	215
8. Resumen.....	235
9. Biografía	239

escenarios traumáticos, tal como sucede por ejemplo en la Shoa (Lauterwein 2009). De algún modo sucede lo mismo con el cinismo en las ex provincias soviéticas (Yurchak 1997) o incluso últimamente es posible notarlo, ya en otro orden de violencia, en la narrativa mexicana en torno a los crímenes generados por el narcotráfico. Sin embargo, en el caso chileno esa presencia pareciera tener un papel secundario frente a los modos de representación tradicionales de la violencia política, es decir, el testimonio (Strejilevich 2006, Bianchi 1990), y la alegoría (Avelar 1999), que, como veremos en esta misma introducción, han predominado en el escenario postdictatorial.

Esa misma excepcionalidad de la ironía, generada a partir de su aparición puntual en obras de la postdictadura y su falta de estudios, determina la ambición de este trabajo. Por un lado, nos proponemos leer cinco obras y aportar al debate postdictatorial desde la lectura de casos que, por su misma condición irónica, disienten de los discursos dominantes y entienden esa vocación como una estética donde las preguntas importan tanto como las respuestas o incluso como una forma de confirmar comunidades de pertenencia que se han visto quebradas tras un trauma. Y, por otro lado, creemos que pensar la postdictadura desde la excepcionalidad es tal vez el modo más adecuado de abrir un campo tan estudiado a nuevas formas de reflexionar, que no se limitan sólo a la ironía, sino a estrategias y géneros tan disímiles como la digresión o la ciencia ficción.

Al respecto, no está de más señalar que la opción de escoger obras en donde la ironía se relacione con un intertexto, nace del mismo corpus postdictatorial. La mayoría de las obras irónicas que pudimos encontrar utilizaban precisamente intertextos y, en ese sentido, la perspectiva parecía interesante y necesaria sobre todo al momento de abordar un escenario político en donde las comunidades y las señas de pertenencia resultan fundamentales. Escogimos las obras tanto porque ofrecían un abanico amplio para abordar distintos tipos de ironía en

relación a un intertexto claro como por la importancia de los autores en el panorama postdictatorial chileno. Además, a excepción de *La bandera de Chile* y *Estrella distante*, el resto del corpus prácticamente carece de estudios críticos y, por lo mismo, ofrece un panorama estimulante y relativamente novedoso a la hora de pensar la postdictadura.

Ya desde una perspectiva más general, Nelly Richard alguna vez reflexionaba sobre la necesidad de dismantelar las macro-historias de la postdictadura chilena, pues según ella fue establecida como “un volumen cerrado” (1994: 31). Para Richard el mejor modo de hacerlo era, precisamente, pensar desde lo fragmentado, lo otro, lo que escapa a las tendencias dominantes (2001: 11-13). Y qué menos dominante —y más estimulante—, nos preguntamos a la hora de iniciar esta tesis, que la duda, la perplejidad, el titubeo, la ironía.

1.2. De qué hablamos cuando hablamos de postdictadura en Chile

La idea de postdictadura resulta tan plástica que parece necesario acotarla histórica y conceptualmente. Más allá del sentido literal con que se entiende —es decir, aquello que sucede después (por lo mismo el prefijo *post*) de la dictadura—, nuestro trabajo abordará el término en tensión con las diversas formas de violencia que se producen por y a partir de la dictadura. Tal como apunta Idelber Avelar al momento de definir qué entiende por postdictadura, el concepto se construye “de un modo similar a la definición de lo posmoderno como el momento crítico y desnaturalizador de lo moderno” (28); de esa forma, asegura, “la postdictadura viene a significar (...) no tanto la época posterior a la derrota (...), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la

determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente”. En nuestro caso, apelando a un procedimiento similar, entenderemos por literatura postdictatorial todos los textos cuya expresión de la violencia no sólo culmina y deriva, sino que cobra sentido político, a partir del golpe de Estado ocurrido en Chile.

De este modo, nuestra concepción postdictatorial no sólo abarcará los años en que la dictadura efectivamente se instauró (del 11 de septiembre de 1973 al 21 de marzo de 1990), sino también el proceso de violencia política que desencadenó directamente el golpe de Estado (1973) y los años posteriores a la recuperación de la democracia (1990-), donde las estructuras políticas (el sistema binominal, las leyes de amarre, el estatuto constitucional que hacía de las Fuerzas Armadas garantes de la democracia, entre muchos otros) aún operan, en su mayoría, según las disposiciones establecidas por los decretos de la dictadura. Como salta a la vista, y tal como sucedía con la definición de Avelar, resulta difícil precisar cuándo exactamente comienza y termina la postdictadura.

De cualquier forma, creemos que en esa misma complejidad radica la riqueza del enfoque, pues de este modo los límites de lo postdictatorial impiden que sea una categoría monolítica, y la instalan como parte de un continuo que no conviene perder de vista. Sin embargo, nuestra acepción de lo postdictatorial, pese a que la violencia y los reclamos que dieron origen a la revolución se puedan cartografiar desde hace mucho tiempo¹, se limitará a un tipo de violencia

¹ El gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964–1970) intentó apaciguar las ansias revolucionarias con políticas como la reforma agraria, que pretendía dinamizar la economía estatizando grandes haciendas que no eran explotadas por sus dueños para ser repartidas entre los campesinos de la zona (Jocelyn-Holt 1998: 96-97). La política iniciada por la Democracia Cristiana, por cierto, responde a un viejo anhelo de la izquierda chilena (Jocelyn-Holt 1998: 117) y tampoco puede ser fijada con propiedad en el tiempo, pues proviene directamente de las mercedes de tierra fijadas por la Corona española a partir de la llegada de Pedro de Valdivia en 1541. En ese mismo sentido, el

particular, que guarda una especificidad cultural y política con respecto a otras manifestaciones de violencia.

A la hora de fijar su inicio, entonces, en esta tesis la postdictadura comenzará con la desintegración de la vía democrática con que la izquierda había llegado al poder político. Es decir, y tal como lo lee Tomás Moulian, en el momento en que la izquierda, con Allende ya en el poder, aborta “la vía pacífica” e intuye una vía armada (1997: 158), pues la Unidad Popular daba señales de que no podía llevar a cabo la revolución, ya sea por las luchas intestinas o por el acoso externo (1997: 167). En otras palabras, cuando la izquierda abandona la ruta democrática y pacífica trazada hace casi setenta años por Marmaduke Grove (Jocelyn-Holt 1998: 116), la violencia política adquiere un matiz y una especificidad particular que llama a abordarla directamente en tensión con el inminente golpe de Estado.

Por otra parte, delimitar el fin de la postdictadura resulta igualmente complejo. Según algunos escritores e intelectuales, como Carlos Franz (2005), ella termina con las reformas constitucionales que Ricardo Lagos estableció en 2005², mientras que para otros ocurre con la elección de Sebastián Piñera en 2010 (García Huidobro 2010), momento en que la derecha por primera vez, desde 1958, asume el poder democráticamente. Para otros intelectuales, como Alfredo Jocelyn-Holt o Tomás Moulian, en cambio, la transición sólo terminaría con la supresión de la constitución de 1980 y de muchas de las políticas sociales

otro hecho que propicia la aceleración de la violencia política está dado por la estatización de gran parte de las minas que, al menos desde el fin de la Guerra del Pacífico (1879-1883), estaban en manos, principalmente, de industriales chilenos, ingleses y norteamericanos. Ese acto de reclamo por las riquezas del subsuelo, por cierto, se remonta inmediatamente a fines del siglo XIX —hay estupendos textos que abordan la tensión minera, como algunos de Baldomero Lillo: *Subterra* (1904), *Subsole* (1907)—, pero sus orígenes, por supuesto, también se remiten a las estructuras económicas y de poder instaladas por la Colonia y adoptadas por la República.

² El mismo Lagos, en 2005, aseguró públicamente: “Ahora podemos decir que la transición en Chile ha concluido” (“Fin de la transición”).

(particularmente las destinadas a privatizar la educación y la seguridad social), además de la supresión del sistema binominal, que desde 2011 se encuentran en el centro de la discusión política. En esta tesis suscribiremos a la idea de Jocelyn-Holt, poniendo el acento en que las protestas de 2011 no sólo marcaron un cambio en las políticas de Estado con respecto a la educación, la salud y los derechos civiles, sino que generaron un cuestionamiento integral al modelo económico impuesto durante la dictadura y la inminente supresión del sistema binominal, que son acaso las dos grandes herencias del gobierno militar (Avelar 1999: 49, Barthón 2002: 363). En ese sentido, esta tesis se termina de escribir mientras la postdictadura, al menos según los compromisos políticos explícitos de la presidenta Michelle Bachelet³, vive sus últimos meses.

Establecidos a grandes rasgos los límites —por cierto, siempre grises y opinables— y atendiendo a la complejidad de cualquier fenómeno que se extienda por prácticamente 40 años, es posible establecer tres grandes periodos en la postdictadura, donde cada uno tendrá sus propias especificidades con respecto a la violencia política. Es decir, cada uno de esos periodos tendrá una relación en particular con el modo en que se representa tanto la violencia (la tortura, el exilio, la clausura del espacio público, etc.) como las aspiraciones políticas o económicas.

Así, como decíamos, dividiremos la postdictadura en tres grandes etapas: primero, “los años de la revolución”, que abarcarán la violencia política previa al golpe de Estado; en segundo lugar “los años de dictadura”, que pueden ser

³ Su campaña presidencial, en 2013, explícitamente abordó la supresión del sistema binominal, la reformulación de las políticas sociales y educativas de la dictadura (“Bachelet promete fin al binominal y al lucro”).

subdivididos en dos grandes fases: los primeros años de dictadura⁴, acaso los de la represión más dura, y una segunda etapa que comienza en 1981, y que coincide con la aspiración constitucionalista del General Pinochet⁵; y, finalmente, la tercera gran fase, “los años del consenso”, que supondría el retorno a la democracia, que también convendría subdividir en los primeros años de las políticas de “continuismo” (Richard 1994: 25) llevadas a cabo por la Concertación⁶ y, ya en una segunda subcategoría, el posterior cuestionamiento a

⁴ Esta subcategoría va del 11 de septiembre de 1973 al 12 de marzo de 1981. La división responde a que en este periodo, al menos formalmente, la dictadura estaba en manos de la Junta de Gobierno. Durante esos años, caracterizados por una fuerte represión política (que incluyeron la proscripción de partidos políticos, el cierre del parlamento, la suspensión de derechos civiles, el toque de queda), miles de chilenos salieron al exilio —según Diego Avaria, no existen cifras confiables ni oficiales, sin embargo el cálculo de los exiliados oscila entre los 250.000 y el millón de personas— y la economía se mantenía acorde al clásico modelo desarrollista estatista (Jocelyn-Holt 1998) propiciado por los gobiernos radicales. Estos años, por cierto, son los de mayor silencio político y cultural, llegando a ser conocidos como “el apagón cultural” (Villalobos 2005: 428).

⁵ Esta subcategoría correspondería al periodo que va de 1981 a 1990. La delimitación de este lapso responde básicamente a que a partir del 21 de marzo de 1981, cuando a través de un plebiscito se aprueba una nueva constitución, la dirección de la dictadura deja de estar en manos de la Junta y pasa a las del General Augusto Pinochet. Más que un traspaso formal, el ejercicio apunta a cierta voluntad de la dictadura por lograr un reconocimiento legal, que la avale internacionalmente y que la vista de legitimidad social. Comparativamente, durante esos años la censura de espacios públicos y la represión policial fue menos intensa. También, y ya en un plano económico, la crisis del año 82 llevó a abandonar el clásico sistema económico chileno y a adoptar uno liberal con la asesoría de Milton Friedman y sus discípulos. Hacia finales de la década, y cumpliendo una promesa muchas veces aplazada, el General Pinochet convoca a un plebiscito que pierde en 1989 (54,71% vs. 43,01%), llamando a las primeras elecciones en 21 años.

⁶ Este periodo se extiende desde el retorno a la democracia en 1990 hasta la muerte del General Pinochet, aunque a grandes rasgos coincide también con las primeras reformas constitucionales, en 2005 (Pinedo 2011: 124). Conocida popularmente como transición, esos años supusieron la restitución democrática y, paralelamente, una continuidad histórica con las políticas económicas y sociales de la dictadura. Como una época dominada por “las políticas de los acuerdos” entre la Alianza por Chile y la Concertación, durante los años 90 la economía chilena continuó con su liberalización y el país vivió diez años de un crecimiento económico inusitado. En atención a la centralidad de Pinochet en este periodo —en 2006 muere aún con el título de “senador vitalicio”—

los años 90 y sus políticas⁷.

A partir de estas tres grandes divisiones, que ciertamente apelan al modo en que la dictadura se establece y adquiere distintos matices políticos, también es posible leer la literatura chilena. Dada la heterogeneidad de obras relativas a la postdictadura —y sin un ánimo exhaustivo—, en nuestro corpus abordaremos cinco casos que se ambientan en buena parte de estas divisiones, y donde el contexto social y político es fundamental a la hora de estudiar la función de la ironía y, en particular, las comunidades a las que apela.

1.3. La literatura de la postdictadura

Una vez definido nuestro concepto de postdictadura, parece pertinente referir el modo en que, a grandes rasgos, se ha abordado y representado la violencia política de ese periodo. La tarea cobra especial importancia, pues la lectura de casos que ofreceremos en el desarrollo de la tesis se da precisamente en un contexto literario y social tan particular, que para varios críticos constituye un escenario “de emergencia” (Rojo 1993: 58). Además, los textos de nuestro corpus muchas veces estarán en concordancia, pero también en disonancia, con las tendencias críticas y literarias que predominan en cada periodo.

y a las políticas que se mantenían intactas desde los años 80, la primera parte de la transición ha sido constantemente cuestionada como una continuidad dictatorial o como un simulacro de democracia (Eltit 2008, Richard 2000).

⁷ La última etapa se instala básicamente como la época de reflexión crítica tanto sobre el modo en que se generó la violencia política como sobre los años de ‘continuismo’. La culminación de este periodo donde las políticas públicas dejan de estar en tensión directa con la dictadura, y donde además son puestas en tela de juicio, pareciera coincidir con las protestas estudiantiles de 2011 y 2012 que llevaron al intento, aún en curso, de reformar las políticas educativas de la dictadura y suprimir el sistema binominal, acaso el mayor impedimento a la democracia integral.

Atenderemos, por cierto, a las tres grandes categorías presentadas recién, pero dejaremos de lado las subcategorías, pues las vicisitudes políticas que las constituyen no tienen una correlación directa con las tematizaciones literarias.

1.3.1. Los años de la revolución

Hasta hace unos años prácticamente no existían enfoques sistemáticos sobre la producción literaria en la Unidad Popular y, en particular, sobre el periodo en que ya se intuía la lucha armada que precedió inmediatamente al golpe de Estado. La razón de esa ausencia, creemos, se debe a que desde un comienzo el periodo fue relegado principalmente por los estudios sobre el golpe y los años de dictadura, que lo excedieron largamente en el grado de violencia y en su duración. Más tarde, y por la misma razón, se profundizaron los estudios dedicados al retorno a la democracia, quedando los años de la revolución bastante marginados de los estudios postdictatoriales.

Actualmente, pese a que aún no existan investigaciones importantes sobre la especificidad literaria de este periodo, es posible encontrar algunos trabajos que abordan, por ejemplo, la producción literaria de Ariel Dorfman durante esos años (Quezada 2011), pero siguen siendo marginales y centrados sólo en algunas obras. De todos modos, y como veremos más adelante, es posible encontrar novelas y poemarios que buscan retratar las ansias revolucionarias que se apoderaban del continente, el modo en que la izquierda se interesaba por el camino armado e incluso cierta dimensión heroica que cobraría sentido, por supuesto, luego de la derrota.

Además, a diferencia de los otros periodos postdictatoriales, éste prácticamente carece de un corpus sobre la revolución que haya sido escrito mientras ella sucedía. Es decir, gran parte de los textos literarios que refieren a la

Unidad Popular y al fracaso de la izquierda fueron publicados con posterioridad al golpe. Al respecto, Soledad Bianchi anota que cierta crítica desaprobó y leyó ese fenómeno incluso de un modo contrarrevolucionario⁸, como si la misión de los escritores comprometidos con la revolución supusiera la tematización inmediata de las inquietudes políticas:

[se] desaprueba que en el periodo de la Unidad Popular no haya existido una literatura capaz de mostrar ese proceso, a diferencia de la canción o de los afiches o de los murales. Y a pesar de que pueden rastrearse no pocos poemas de ese entonces que incorporan una temática política, y si bien (me) parecen más interesantes aquellos que evidencian un temple, una actitud, acorde con el momento que se vivía, creo efectivo que la literatura producida entre 1970 y 1973 no se diferencia en mucho de la anterior (1990: 49).

Es decir, al menos para Bianchi, la literatura de la Unidad Popular parece ligada a estéticas e intereses precedentes (básicamente, la tensión entre campo y ciudad), que representaban escritores de la generación del 50 como José Donoso, que acababa de publicar *El obscuro pájaro de la noche* (1970), Carlos Droguett o incluso ciertos textos de Enrique Lafourcade, como *Palomita blanca* (1971), una novela sobre los cambios que sucedieron en Chile entre fines del gobierno de Frei Montalva y el comienzo de la Unidad Popular, que hasta el día de hoy sigue siendo una de las más vendidas en la historia de Chile (Hiriart 2012). Paralelamente, resulta pertinente recordar que Pablo Neruda acababa de recibir el premio Nobel de Literatura (1971), mientras que Nicanor Parra con *Obra*

⁸ Bianchi no explica cuál es esa crítica; sin embargo se sobreentiende que se refiere a las provenientes de la izquierda militante, como las de Anna Housková (1977) u otros.

gruesa (1969) se consolidaba como el renovador y el negador de la tradición nerudiana.

De todos modos, es posible encontrar algunos textos que retratan bastante bien las luchas políticas y el ambiente de la Unidad Popular. Entre ellos destacan *Batman en Chile*, de Enrique Lihn, que por la misma fecha en que fue publicada (junio de 1973), y su agudeza irónica, rescatamos en nuestro corpus; o *Moros en la costa* (1973), de Ariel Dorfman, que aborda la vida de un joven intelectual de izquierda muy pendiente de la revolución y sus avatares. Sin embargo, y más allá de la fecha en que fue escrita, quizá el texto más estudiado sea *Soñé que la nieve ardía* (1975), la primera novela de Antonio Skármeta, que trata de un joven futbolista que llega a Santiago con la intención de triunfar en un equipo capitalino, pero que se encuentra con calles exaltantes y divididas entre una derecha que prepara o incita el golpe, y los revolucionarios que buscan el triunfo de la Unidad Popular. De todos modos, son innumerables las obras que abordan parcialmente ese periodo, como *Estrella distante*, que también trataremos en el corpus de este trabajo, y que sin ser un texto propiamente sobre la revolución, su inicio sucede en buena parte durante los años de la Unidad Popular.

Parece pertinente apuntar que las novelas que abordan este lapso de tiempo retratan un ánimo heroico que, tal como en el caso del heroísmo clásico, sólo cobra sentido con la muerte e incluso con el fracaso y la derrota (Jaeger 1939: 25)⁹. Un poco más adelante, en el apartado de la transición, abordaremos la presencia de la derrota en la literatura chilena, sin embargo, parece necesario destacar que la confección del concepto apela principalmente a los textos

⁹ Dice Werner Jaeger: “En cierto modo es posible afirmar que la *arete* heroica se perfecciona sólo con la muerte física del héroe. Se halla en el hombre mortal, es más, es el hombre mortal mismo. Pero se perpetúa en su fama, es decir, en la imagen de su *areté*, aun después de la muerte, tal como le acompañó y lo dirigió en la vida”.

escritos durante los años 80 y 90, donde se pone en perspectiva la lucha política en tensión con el capitalismo (Amar-Sánchez 2006, Avelar 1999). Hasta donde sabemos, no existen textos críticos que aborden sistemáticamente la derrota, o la intuición de la derrota, en las novelas de la Unidad Popular, pues aunque el fracaso era probable, no era inminente. A falta de una perspectiva crítica que permita pensar la derrota como tal en este período, se requeriría de una terminología específica. Es decir, durante la Unidad Popular la derrota aún no estaba determinada y lo que en retrospectiva se podría leer como derrota quizá convenga leerlo, decíamos, desde el heroísmo.

Por último, cabe resaltar que prácticamente todas las obras mencionadas —y también la novela de Lihn— prestan especial atención a las jergas —en especial de la juventud, la revolución o el conservadurismo—, asunto que invita a leerlas como artefactos particularmente anclados en su tiempo, como si el narrador pretendiera dar cuenta de la excepcionalidad y la vitalidad de lo retratado.

1.3.2. Los años de la dictadura

Este periodo es seguramente el más estudiado de la literatura chilena, pese a que la producción de textos fue escasa y altamente fragmentada¹⁰. Abundan textos críticos que enfocan la dictadura desde la memoria (Lazzara 2007), el trauma

¹⁰ Tal como apunta Marcela Sandoval, “entre 1974 y 1982 se publicaron en Chile cerca de 88 textos poéticos y 47 novelas” y gran parte de ellos fueron autoediciones. (2001). Sin embargo, y como veremos en el transcurso de esta tesis, los modos de producción y difusión durante la dictadura variaron considerablemente, relegando tanto la autonomía del campo literario como sus modos oficiales de circulación. Es decir, la cifra de libros publicados y distribuidos por canales oficiales —que excluyen, por cierto, una gran cantidad de textos impresos en el extranjero— que entrega Sandoval conviene entenderla sólo con fines referenciales.

(Medina-Sancho 2012), el testimonio (Epple 1994), la derrota (Avelar 1999, Amar-Sánchez 2006), el exilio (Gómez 2013), el exilio interno (Lazzara 2002, Brito), la marginalidad (Kottow 2010), la infancia (Amaro 2014), las ruinas (Urzúa 2012), lo residual (Richard 2000), la nostalgia (Urzúa 2011), la casa (Álvarez 2007), el capitalismo (Travis 2007, Ayala 2012), la ciudad (Sepúlveda 2007), la higiene (Sepúlveda 2008) o los estudios de género (López 2005), por sólo nombrar algunos.

De todos ellos, y tal como sostiene Nelly Richard, pareciera que la memoria —y su crítica— se instala como el eje central para entender esos años de violencia política. A fin de cuentas, Richard sugiere que todo ejercicio postdictatorial apunta de algún modo a la práctica de la memoria pues la crítica implica “evitar que la historia se agote en la lógica del *documento* (...) o del *monumento* (...)” (2000: 11-12). En otras palabras, pensar la postdictadura invita “a mantener la relación entre el pasado y el presente abierta a la fuerza del recuerdo como desencaje y expectación” (Richard 12).

En términos generales, el problema de la memoria —que ciertamente no se limita a esta época en particular, sino que también puede ser rastreado en los años de violencia política y, más tarde, durante la transición— ha sido abordado a partir de dos paradigmas principales: apelando a una memoria nacional y a otra interna (Pinedo 2011: 131).

Las narrativas de la memoria nacional, durante este periodo se instalan, en palabras de María Luisa Fischer, como “un camino de explorar y hacerse cargo de los efectos de lo que se podría denominar “la desaparición del país (...) se trata de una discusión en torno al lugar que tiene hoy la historia reciente, la contienda acerca de qué recordar, y cómo, y la pregunta acerca de sobre qué bases se recrea una comunidad dispersa y quebrada” (2010: 164).

Salta a la vista que la idea de una memoria nacional y otra interna no son opuestas, sino que sólo cobran sentido a partir de su relación. De hecho, en el Cono Sur los testimonios que dan cuenta de los primeros actos de violencia de la dictadura, se instalan como textos clave para establecer, más tarde, una memoria nacional en torno a la postdictadura (Sarlo 2005: 61-63). Así, la importancia del testimonio, es decir, de la memoria interna, aparece ya a pocos días del golpe. Por ejemplo, desde el Estadio Nacional, donde estaba preso, Víctor Jara escribiría sus dos últimos poemas y Floridor Pérez redactaría *Cartas de un prisionero* (1985) o, en la Isla Dawson, Aristóteles España daría cuenta de los escenarios de violencia en *Dawson* (1986)¹¹.

Según Annette Wieviorka (2006), el siglo XX es por antonomasia el siglo del testimonio. Desde los textos de Primo Levi sobre la Shoa, pasando por los de Alexandr Solzhenitsyn o Gustaw Herling-Grudzinski sobre los gulags soviéticos hasta llegar a *Tejas Verdes* (1974), sobre los años de encarcelamiento de Hernán Valdés tras el golpe, el testimonio se presenta no sólo como un elemento indispensable para entender el siglo XX, sino como un género paradójico. Por un lado, apunta a relatar lo vivido y, por otro, a dar voz a quienes no pueden hablar. Como un texto eminentemente comunitario, John Beverley apunta que “la situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha (...) Su punto de vista es

¹¹ La bibliografía en torno al testimonio es particularmente extensa. Además de los dedicados a la confinación o a las torturas, existen otros textos muy valiosos como *Cartas de petición: 1973-1898* (2000), de Leonidas Morales. En él se compilan decenas de cartas que los familiares de detenidos desaparecidos les escribían a las autoridades de la época para preguntar por el destino, en general, de sus hijos o maridos. Cuando están disponibles, Morales incluye también las respuestas de la dictadura a esas peticiones. Las cartas de petición, por cierto, se transformaron en una suerte de género literario eminentemente privado, que da cuenta, al mismo tiempo, del desamparo y la sumisión frente a la autoridad.

desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos. Pero aun cuando no tiene una intención política explícita, su naturaleza como género siempre implica un reto al statu quo de una sociedad dada” (9).

El testimonio, como “escritura de emergencia”, constituye así el principal modo de denuncia narrativo (Moreno 2002: 271) que tendrá una preponderancia especial durante los primeros años de la dictadura¹². Sin embargo, más tarde, ya hacia comienzos de los años 80, cobrarán importancia otras estrategias discursivas que utilizan principalmente la alegoría u otras formas elípticas que permiten referir a la memoria, tanto nacional como privada, evitando la censura o la atención de la dictadura.

Escritoras como Diamela Eltit, por ejemplo, trabajarán en los márgenes del campo cultural, en palabras de Michael J. Lazzara, para cuestionar “la gramática del poder” (2007: 80). Las estrategias de Eltit, y en general de la Escena de Avanzada¹³, el colectivo artístico al que pertenecía, responden a un escenario político donde el poder clausuraba el espacio público y, por extensión, la condición política de sus habitantes. En la práctica, los textos de Eltit y otros de sus contemporáneos, utilizan imágenes o un lenguaje cifrado y alegórico, a ratos impenetrable, para dar cuenta de la clausura política en Chile. De hecho, técnicas como la alegoría parecen ideales para abordar lo inabordable —el imperativo de hablar y la imposibilidad de hacerlo— y, al mismo tiempo, obviar la vista del censor (Moreno 2002: 271).

¹² Durante los 70 y 80, en un auge inusitado del género (Bianchi 1990: 51), se publicarán testimonios fundamentales de la literatura postdictatorial como *Un día de octubre en Santiago* (1986), de Carmen Castillo; *Chacabuco* (1975), de Jorge Montealegre; o *Isla 10* (1987), de Sergio Bitar.

¹³ En el capítulo sobre *Estrella distante* nos detendremos en ‘La Escena de Avanzada’; sin embargo valga anotar que fue un grupo de artistas y escritores que experimentaron formas de colaboración que cuestionaban las políticas de la dictadura, básicamente, con respecto al espacio público y al mismo concepto de arte.

Al respecto, Willy Thayer sostiene que el golpe de Estado en Chile no sólo clausuró la vida cultural, sino que uno de sus efectos colaterales más interesantes fue la suspensión “de la autonomía de las esferas artísticas” (2012: 14). En otras palabras, según Thayer, a partir del trauma y la represión, el golpe produjo un cuestionamiento directo del paradigma artístico y de la autonomía de sus modos de representación. Durante la dictadura, según él, ni el arte ni la literatura ni la política se podían entender como campos autónomos. De este modo, como dice Richard, la Escena de Avanzada —uno de los grupos artísticos más relevantes del periodo— fue una construcción compleja “hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas, [y que] se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva” (“La Escena de Avanzada” 103).

Sobre las nuevas estéticas de este período tratará también el capítulo dedicado a *Estrella distante*. En él veremos cómo la práctica de la fotografía se utiliza como un medio para reflexionar irónicamente sobre la memoria personal y nacional en dictadura. Sobre los modos en que la dictadura cierra los espacios públicos para utilizarlos a favor de la propaganda, tratará el capítulo dedicado a *¡Arre! Halley ¡Arre!* y *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández. En sus poemarios estudiaremos el modo en que la ironía lidia con el aparente éxito y la bienaventuranza de la dictadura. De hecho, la ironía se enfocará en el intertexto de la propaganda relativa al simulacro de un cometa que cruza el cielo chileno y a la apropiación mediática de los símbolos patrios.

1.3.3. Los años del consenso

Con respecto a la importancia de la memoria en el campo postdictatorial, no es posible establecer una división clara entre los enfoques críticos que se producían durante el fin de la dictadura, por ejemplo, y el retorno a la democracia. Sin embargo, durante la transición primará la discusión sobre qué y cómo recordar, pero ya desde un plano particularmente nacional. O, en palabras de Nelly Richard, la memoria se abordará críticamente atendiendo en particular al debate en torno a las “políticas de la desmemoria” (2000: 10), que, tal como apuntan varios críticos (Lazzara 2007: 15, Espinosa 2003: 16), se estableció a partir del gobierno de Patricio Aylwin.

De hecho, resulta sintomático que la Nueva Narrativa, el grupo de escritores chilenos (Alberto Fuguet, Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Carlos Franz, entre otros) que ya en 1991 comienza a publicar en las grandes editoriales que retomaban su trabajo en Chile (Alfaguara, Emecé, Planeta, entre muchas otras), se sitúe en oposición a las narrativas postdictatoriales. Como fenómeno eminentemente editorial, resulta difícil definir y clasificar con precisión a la nueva narrativa; sin embargo, a grandes rasgos, sus temas principales serán la globalización, la ciudad y la modernidad. Soledad Bianchi reconoce en este grupo la presencia de ciertas “políticas —y— usos del olvido” (2001: 17) como parte de un discurso que encontró, por un lado, escritores que trabajaban al margen de la memoria política y, por otro, a una oficialidad que intentaba establecer políticas basadas en el consenso y los acuerdos.

Dentro de esas tensiones, marcadas, por un lado, por el triunfo de las políticas de la dictadura —irónicamente Richard se refiere a este periodo como la *transacción* y no la *transición* (1998: 27)— y, por otro, por el problema que suponía formar una memoria nacional a partir de la política de los acuerdos, algunos críticos comenzaron a leer la transición a partir del paradigma de la derrota.

Alan Badiou en su “Ensayo sobre la conciencia del Mal” entiende el fracaso como una categoría política y el ceder o el transar como una categoría ética. La división, por cierto, da bastantes luces sobre el modo en que la literatura de postdictadura entiende una derrota tan compleja. Personajes como el detective Heredia, de Ramón Díaz Eterovic, o los guerrilleros que protagonizan el cuento de Jaime Collyer (“Los años perdidos”), que quieren secuestrar el metro de Santiago y llegar hasta La Habana, no han perdido su ética, sino una batalla política. El detalle, por supuesto, no es menor si atendemos al contexto de la transición, que parece administrada y gobernada por quienes, al contrario, perdieron su ética, pero ganaron la batalla política.

Sobre estos personajes o sobre estas tendencias que aparecieron en ciertos textos de transición en el Cono Sur, Ana María Amar-Sánchez anota:

La convicción es ese empecinamiento capaz de atravesar las condiciones más adversas, capaz de llevar a los antihéroes de estos relatos a la aceptación de la muerte, el olvido, la soledad, los márgenes. Si el no ceder es un principio clave de la ética, podría pensarse que los protagonistas de las novelas y cuentos aquí tratados, lejos de ser fracasados, son héroes éticos (2006: 153).

Bajo ese punto de vista, por cierto, se puede leer buena parte de la literatura chilena sobre la transición. Desde muchas novelas de Roberto Bolaño a la poesía desencantada de José Ángel Cuevas, pasando por algunos textos de Roberto Merino o de Pedro Lemebel, la derrota se instala como un tema y un paradigma particularmente interesante. Pues ella no se articula sólo por la pérdida de la revolución, es decir, como la remembranza de una antigua batalla perdida, sino por la supresión de un léxico y por la adopción de otro —el neoliberal, en el

caso chileno. La derrota, así, se establece como un proceso complejo donde varios discursos y varios léxicos —el léxico del triunfo ético, se podría decir al modo de Badiou (“Ensayo sobre la conciencia del Mal”), versus el léxico del triunfo político, que estarían escindidos— conviven al mismo tiempo.

Dentro de este contexto estudiaremos *Fuenzalida*, de Nona Fernández, que propone una mirada irónica sobre la violencia dictatorial a través del intertexto con *Enter the Dragon*, la película protagonizada por Bruce Lee. Como veremos, el uso paródico de las cintas de artes marciales deja al descubierto las fisuras de la memoria y la necesidad de una distancia irónica para abordar las distintas dimensiones de la violencia política y de los discursos que se crearon en torno a ella.

1.4. Sobre el concepto de ironía

Antes de abordar el lugar de la ironía en la literatura postdictatorial chilena, parece pertinente especificar cómo y bajo qué respectos entenderemos el concepto. La precisión vale la pena, pues desde la retórica de los diálogos socráticos hasta llegar a un gesto eminentemente postmoderno (Wampole 2012), sus definiciones en buena parte dependen del momento en que hayan sido hechas o cuánto apelen a la formulación lingüística, cuánto a la concepción filosófica o a su calidad de estrategia político-discursiva.

Este trabajo, por cierto, no pretende ni analizar exhaustivamente el concepto ni mucho menos ofrecer una reflexión panorámica sobre un tropo como la ironía, que a ratos resulta inasible. Por el contrario, aunando las aproximaciones de Pierre Schoentjes (2001: 318-319) y Linda Hutcheon (1994: 57-64), utilizaremos una definición básica, moldeable y acaso minimalista, que la

entiende como un modo de discurso lateral e indirecto en el que diversos significados —algunos explícitos, otros implícitos— entran en tensión.

La tensión entre el sentido explícito e implícito, al decir de Linda Hutcheon, daría lugar a la ironía (1994: 56). Por lo mismo, la relación entre esos sentidos —no necesariamente contrarios o contradictorios, sino distintos (1994: 56)— resulta un eje importante a la hora de pensar la ironía como un elemento complejo que a partir de esa tensión plantea un potencial crítico, y cuya decodificación podría incluso dar cuenta de cierta pertenencia social o política, aunque sobre esto último volveremos en un par de líneas.

De este modo, estudiaremos ironías en las que su filo algunas veces será claro y, en otras, ambiguo. Muchas veces la intención del ironista sólo quedará en evidencia si se considera, por ejemplo, la particularidad del contexto político en que se enuncia la ironía, aunque otras veces los múltiples objetivos de ciertas ironías impedirán determinar un blanco único y bien establecido. De hecho, en textos como *Batman en Chile* o *Fuenzalida* esos blancos serán cambiantes y resultará difícil detectar un foco claro y bien establecido. De cualquier forma, durante el desarrollo de la tesis volveremos sobre cuatro tipos básicos: la ironía correctiva, la ironía situacional, la ironía metaficcional y la parodia.

También abordada como ironía verbal, la ironía correctiva es aquella que dice una cosa con la intención de decir otra (no necesariamente contraria); pero la conceptualización, como salta a la vista, pone el énfasis en la intención, es decir, en aquello que se quiere corregir o subrayar como negativo. A continuación, sólo a modo de ejemplo, podemos encontrar unos versos de Ana María Vergara tomados del poema “Que digiera bien, señora” (1973), rescatados por Naín Nómez (2010b), donde el hablante lírico le pregunta a las mujeres de derecha, que durante el gobierno de Allende golpeaban sus cacerolas en señal de

protesta y acusando un desabastecimiento alimenticio, de qué están llenas sus cacerolas tras el golpe.

¿Está llena
su cacerola
ahora, señora?
¿De qué?
¿De carne?
¿De hígado?
¿De lengua?
¿De qué
está llena
cree usted,
señora,
su cacerola? (93)

Así, en los versos de más arriba es posible advertir la tensión entre la carne del animal y la carne humana. Los términos “carne”, “hígado” y “lengua” se enuncian, dado el contexto culinario (“cacerola”), como partes de un animal, pero si atendemos al contexto social (“cacerola”, nuevamente, pero apelando en este caso a los “cacerolazos”) es posible advertir la ironía (verbal) de la enunciación que llama a entender que tras el golpe a los presos políticos se los trataba —y mataba— como los animales que la misma derecha reclamaba, meses antes, para cocinar. Es decir, la ironía resulta bastante evidente y apunta a la “cacerola” y a la “carne” de un modo correctivo, supliendo un sentido de la palabra por otro, y enfatizando que los clamores por comida, tan propios de los

protestas políticas y no con un instrumento de cocina¹⁵. Incluso esas categorías podrían no ser suficientes para captar la ironía, sino que en ese caso se requeriría, además, ser parte de una comunidad críticamente activa con respecto a la dictadura para poder acceder a ella.

Prestar atención a este enfoque pragmático, que no se centra sólo en la forma de la ironía, sino en quien la emite y quién la recibe, resulta útil pues la postdictadura, en particular, es un escenario de comunidades enfrentadas donde ciertos léxicos, e incluso el reconocimiento de algunos intertextos, marcan la pertenencia política. Las ironías que encontraremos en las próximas páginas, muchas veces inestables y oscuras, apelan a elementos que a primera vista pueden no parecer evidentes, pero que desde cierta comunidad, es decir, desde cierta perspectiva postdictatorial, cobran sentido. Además, la ironía establece tácticamente una jerarquía y un orden social o comunitario, desprendido, por supuesto, de quienes la captan o no la captan, o a quienes apunta y quienes la perciben (Hutcheon 2001: 289-301).

Así, pese a que mantendremos siempre un concepto básico y mínimo de ironía, nuestra lectura no será monolítica y oscilará, dependiendo de los casos, entre aproximaciones formales —que van de la ironía verbal a la parodia—, que entregan luces sobre qué ironía es la que estamos estudiando, a quién se dirige o quien la enuncia y, sobre todo, al modo en que ella cuestiona distintos aspectos de la postdictadura chilena.

Este concepto mínimo y plástico, además, conviene contrastarlo con las perspectivas de algunos críticos como Joseph A. Dane, quien ha trabajado la ironía como un tropo que depende íntimamente de quien lee esa ironía. Es decir, como si ella fuera un acto volitivo, una construcción forjada a partir de la lectura

¹⁵ El término “cacerola”, por cierto, es ajeno al español de Chile, donde se usa corrientemente el término “olla”. Pese a eso, la palabra resulta completamente entendible.

subjetiva del crítico (1991: 11) más que una seña claramente presente e identificable en el texto. Pese a que en este trabajo no compartimos del todo esa apreciación, pues como veremos, varias señas textuales nos parecen ancladas efectivamente en el texto —en algunos ejemplos, de hecho, más de un crítico ya las habrá advertido—, nuestra voluntad de leer la ironía sí quedará expuesta, en particular, frente a ejemplos en los que la especificidad cultural y el contexto en que se enuncia la ironía requieren de una lectura más atenta y subjetiva de nuestra parte. Es decir, de Dane rescataremos el acento en la subjetividad respecto a algunas de nuestras lecturas, que en más de un caso dependerán de una puesta en perspectiva o una contextualización importante para ser entendidas como tal.

El entramado teórico aquí esbozado, creemos, goza de una estructura mínima y a la vez compleja, acorde a la tarea que nos propusimos. La postdictadura en Chile se presenta como un escenario donde varias comunidades, incluyendo a víctimas y victimarios, intentan convivir de modos diversos, después de episodios de profunda violencia (Cánovas 2011: 14), que terminaron por quebrar comunidades de pertenencia e incluso mitos fundacionales. Por lo mismo, al abordar la ironía a través de intertextos¹⁶ intentaremos avanzar al modo de un equilibrista que intenta tener en cuenta los escenarios explícitos e implícitos que se superponen y se confunden y que, por extensión, permiten entender hacia dónde apuntaría el uso de esta estrategia.

¹⁶ No está de más aclarar que usaremos el concepto de intertexto en el sentido de Gérard Genette, es decir, como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (1989: 10). En otras palabras “como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Según Genette la forma más explícita sería la cita, pero habrían muchas otras como el plagio o la alusión (1989: 18). En este caso, por cierto, abordaremos el concepto de intertexto al modo de citas o referencias expresas a personajes o narrativas, perfectamente reconocibles e identificables.

1.5. La ironía en la literatura chilena de postdictadura

Si para Nelly Richard la crítica de la memoria consiste en evitar tanto el documento como el monumento (2000: 11-12), el corpus que abordaremos podría tener algo que decir al respecto. De hecho, nuestro estudio de la ironía se enfocará, como decíamos al comienzo, en el modo en que ella utiliza ciertos intertextos, que bien pueden valer como documentos (cómic, fotografías, propaganda televisiva, películas de artes marciales), pero poniendo siempre en duda tanto su estatuto como sus usos. En ese sentido, a primera vista podríamos pensar que en varias de estas obras la ironía opera tensionando la práctica de la memoria.

Esa hipótesis, por cierto, necesita ser comprobada —y lo intentaremos hacer, al menos dentro de nuestro corpus—, pero de todos modos la literatura irónica de postdictadura en Chile no pareciera agotarse en esas preocupaciones.

Como ya adelantábamos, no existen estudios sistemáticos sobre la ironía en la postdictadura chilena. Algunos autores han sido estudiados bajo ese respecto, pero nunca desde la perspectiva de la postdictadura, sino a partir de algunos poemas en particular (Nómez 2010a, 2010b, 2010c), como en el caso de Lihn, o de cierta filiación literaria (Valenzuela: 2009), como en el caso de Bolaño. La ironía en postdictadura, entonces, vale como un capítulo por escribir y se instala en un periodo complejo donde las artes visuales, la fotografía o el cine intentan nuevas estrategias para narrar historias que remitan, denuncien y a la vez cuestionen la violencia política.

El corpus de obras que se acercan con ironía a la postdictadura depende, tal como problematizaba Dane, del concepto de ironía que se utilice al realizar el ejercicio, pero si nos atenemos al recién enunciado es posible encontrar varias que se ajustan al criterio y muchas otras, que si atendemos a la ironía como un

recurso discursivo y no sólo como una estética, presentan episodios o aproximaciones irónicas puntuales. La sugerencia, como sospecharán, invita a pensar que tal vez la escasez de ironía postdictatorial que anunciábamos al comienzo no se deba exclusivamente a la ausencia de obras, sino también al enfoque con que predominantemente se ha leído la narrativa chilena contemporánea.

Sin ánimo de hacer un listado acucioso ni panorámico, salta a la vista que un tema como el exilio, que a estas alturas se alza como un subgénero por excelencia en la literatura de postdictadura, ofrece varias claves de lectura desde una perspectiva irónica. La obra de Leandro Urbina, en este sentido, entrega pistas interesantes para abordar irónicamente el exilio, ya sea a través de llamadas telefónicas que no llegan nunca, como sucede en *Cobro revertido* (1992), o de breves cuentos en que la distancia geográfica se pone en perspectiva frente a la cercanía emotiva, como en *Malas juntas* (1978). Lo mismo podría decirse de algunos poemas de Oscar Hahn, que juegan irónicamente con la soledad, la derrota y la lejanía. O con novelas como *Las dos orillas del Elba* (2012), de Juan Forch, donde el autor con un ánimo humorístico e irónico recuerda sus días como exiliado y obrero en la antigua República Democrática Alemana. En la misma categoría cabe *La basura de Grecia* (2011), de Kato Ramone, que aborda las desventuras de una familia exiliada en Hungría a través de fragmentos y apuntes irónicos o *La burla del tiempo* (2004), de Mauricio Electorat, en la que un exiliado recuerda con ironía sus años como militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y, de paso, cuestiona las políticas de la transición (Maier 2016b). Ya en un plano autoficcional, *Memorias prematuras* (1999), de Rafael Gumucio, es un buen ejemplo de cómo la violencia política no sólo puede ser leída desde el paradigma del exilio en relación con la ironía, sino también a la luz de las escrituras del yo. Gran parte

de estos ejemplos, por supuesto, requerirían una aproximación sistemática para averiguar qué función cumple en ellos la ironía y cómo ese filo crítico dialogaría tanto con los discursos sobre el exilio como los relativos a la postdictadura en general.

También es posible encontrar textos sobre la resistencia durante los años de violencia, como *Los chistes para despistar a la política poesía* (1983), de Nicanor Parra, que merecen una lectura atenta bajo el prisma de la ironía, tal como buena parte de la poesía política de Lihn, que además permite leer diacrónicamente esa ironía, tanto en los años de la revolución como, más tarde, en dictadura. Estos dos casos interesan, creemos, pues abordan la militancia con una dimensión tan crítica que, paradójicamente, impide hablar de militancia, al menos en el sentido corriente, pues apunta en muchos casos a poner en duda las propias certezas políticas.

La incipiente obra de varios narradores nacidos en la década de los 80 también entrega pistas sobre la ironía y acaso el humor con que se aborda, por ejemplo, a ministros de la dictadura o a las estrellas televisivas de esos años (*Hombres maravillosos y vulnerables* [2010], de Pablo Toro). También es posible aventurar lecturas irónicas en una generación que narra desde la perspectiva de la infancia (Zamora, Fernández, Viera-Gallo), donde el patio de juegos se confunde con el campo de batalla, o desde la cotidianidad de quien tiene por vecino a un exministro de la dictadura (*La patria* [2013], de Marcelo Leonart).

La ucronía¹⁷, ya como un subgénero de la ciencia ficción, también merece una atención especial, sobre todo si pensamos en obras como *Synco* (2009), de

¹⁷ El género ucronico, en el que se presentan versiones alternativas de hechos históricos que no sucedieron, pero que pudieron suceder (v. gr. el triunfo de Hitler, el éxito de la revolución

Jorge Baradit, o *Caja negra* (2006), de Álvaro Bisama, que elucubran sobre finales alternativos a la violencia política. Por otro lado, las caminatas de Roberto Merino por Santiago, que abordan buena parte de los años 80 y 90, también ofrecen un material interesante para estudiar, desde la ironía y la tensión entre el capital, el crecimiento de la ciudad e incluso los léxicos que van quedando en desuso.

Con este rápido y arbitrario repaso bibliográfico, más que cartografiar un campo relativamente inexplorado, sólo queremos poner sobre la mesa que es posible leer bajo clave irónica algunos episodios de la postdictadura y que estas aproximaciones, incluso, se pueden rastrear en todos los periodos. Con una presencia más o menos predominante, esas ironías nos interesan pues, como decíamos más arriba, permiten acercarse a la violencia postdictatorial desde un paradigma distinto al que ha predominado en los estudios sobre la postdictadura.

Por lo mismo, la vocación diacrónica de nuestro índice (1973-2012) no apunta a dar cuenta de una tendencia, sino a mostrar cómo a través del análisis de casos —ubicables en distintos escenarios de violencia política— la distancia irónica se sirve de intertextos y cómo ella varía desde una novela situada y escrita en los años de la revolución a otra situada y escrita en las postrimerías de la transición.

De este modo, sin ánimo de agotar un campo tan amplio como el postdictatorial o de ofrecer una lectura con pretensiones panorámicas o representativas, leeremos cinco obras que, creemos, ayudan a dar luces sobre el modo en que la ironía incide en la reflexión política postdictatorial.

Así, nuestro estudio comenzará con la lectura de *Batman en Chile*, una de las pocas novelas escritas por Enrique Lihn. Ella se adentra en el contexto de los

allendista, el triunfo de Perú en la Guerra del Pacífico), fue acuñado por Charles Renouvier en *Uchronie: L' Utopie dans l' histoire* (1876).

años de la revolución de la Unidad Popular, marcados tanto por un fuerte desarrollismo como por la intervención extranjera. En ese capítulo la parodia del superhéroe en relación a las pugnas políticas será crucial y a través de ella será posible advertir una crítica irónica hacia las políticas desarrollistas y el revuelto ambiente político. El segundo capítulo abordará los poemarios *¡Arre! Halley ¡Arre!* y *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández. Ambos fueron escritos durante los años de dictadura y en ellos estudiaremos cómo la ironía correctiva enfoca su filo en la propaganda y la manipulación tanto de símbolos —la bandera— como de noticias —el paso del cometa Halley. En nuestro tercer capítulo, nos centraremos en *Estrella distante*, la novela de Roberto Bolaño, y veremos cómo las fotografías descritas en el texto pueden ser leídas como ironías situacionales que reflexionan sobre las desapariciones y el modo en que el olvido —judicial, histórico— determina las políticas de la postdictadura. En nuestro capítulo final nos centraremos en *Fuenzalida*, una novela de Nona Fernández. En él leeremos cómo los recuerdos familiares de la narradora, una joven guionista, son representados a través de una parodia a *Enter the Dragon*, tal vez la película más famosa de Bruce Lee. Esos recuerdos, por cierto, sólo cobrarán sentido al ponerlos en perspectiva con el intento por construir una memoria privada —quién fue realmente su padre— en concordancia con una memoria nacional —la respuesta a esa pregunta: un valiente luchador contra la dictadura.

Son textos que a grandes rasgos, y siempre a través de intertextos claramente reconocibles, tratan sobre el quiebre de la comunidad nacional, sobre la fuerza de la propaganda, sobre el estatuto fantasmal de los desaparecidos y, finalmente, sobre la memoria familiar o privada puesta en tensión con la nacional. Es decir, son poemarios y novelas que relativamente giran en torno a los grandes temas de la postdictadura chilena, pero desde un enfoque —el irónico— que hasta el

momento no ha sido estudiado y que apunta a resaltar las grietas de los relatos hegemónicos.

Abordando, entonces, estos temas y perspectivas, lo que pretendemos es responder preguntas como ¿qué rol cumple la ironía en estos textos?, ¿cómo el enfoque irónico determina la aproximación hacia lo postdictatorial?, ¿cómo los intertextos que utiliza la ironía aumentan la distancia entre el ironista y su objeto?, ¿qué implicancias tiene pensar la postdictadura en segundo grado?, ¿qué rol juegan las comunidades con respecto a la ironía?

1.6. Apuntes sobre el corpus y el procedimiento

Como ya queda en evidencia, la tesis avanzará cronológicamente desde los años de violencia política previa al golpe hasta llegar a la etapa más reciente de la transición. Así, a través de la ironía y su relación con un intertexto, cada capítulo permitirá pensar el fenómeno desde una perspectiva distinta, que, esperamos, pueda entregar nuevas luces respecto a la representación de la postdictadura.

Cada uno de los capítulos, por cierto, estará estructurado de igual forma. Comenzará con una breve presentación de la obra en su contexto literario, es decir, con el papel que juega tanto en la producción del autor como en el campo chileno; luego desarrollaremos el tipo de ironía que primará en cada caso, siempre en relación con un intertexto en particular (ya sea el cómic, la propaganda, las fotografías o las cintas de artes marciales), y más adelante, ya en el desarrollo de cada capítulo, leeremos dos o tres ejemplos en los que la ironía fija su filo enfocándose en esos intertextos. Al final de cada capítulo irá una conclusión particular y, ya en las últimas páginas de la tesis, una conclusión

general en la que intentaremos dar luces respecto a la función de la ironía en estas cinco obras de postdictadura.

2. “Batman, go home”: ironía e intervención política en *Batman en Chile*, de Enrique Lihn

2.1. Presentación de la obra: *Batman en Chile*

Enrique Lihn (1929-1988) es uno de los poetas centrales de la literatura chilena¹. Su obra ha sido estudiada en varias ocasiones (Ayala 2012, Foxley 1995, Galindo 1995, Nómez 2008, Travis 2007, Valdés 2008, entre otros), muchos escritores lo han citado como un referente (Bolaño, Merino, Zambra) y es uno de los pocos poetas —junto a Nicanor Parra o Pablo Neruda— cuyas obras son reeditadas hasta el día de hoy. El asunto, por cierto, revela el interés tanto de los lectores como de los críticos por una vasta obra poética —donde destacan *La pieza oscura* (1963) y *Paseo Ahumada* (1983)— que se escribió principalmente entre la década de los 50 y los 80 del siglo pasado, pero que continúa siendo contemporánea. La razón, de seguro, son sus temas predilectos: el ritmo de la ciudad, la pérdida del Chile republicano, el habla coloquial y las luchas políticas. Todo esto a través de una preocupación especial por el lenguaje, que se revela de un modo particularmente irónico, tanto que Carmen Foxley en *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad* (1995), hasta el momento el estudio más acabado sobre la obra del poeta, remarca la necesidad de contar con una monografía que aborde la importancia de la ironía en la obra del poeta (80).

Lihn, en cualquier caso, no se limitó únicamente a la poesía, sino que también confeccionó videos, cómics, collages, realizó famosas performances bajo el nombre de Gerardo de Pompier y un sinfín de artefactos visuales, a los que se suma una dilatada obra ensayística —fue un reconocido crítico de artes

¹ Una versión abreviada de este capítulo será publicada bajo el nombre de “Batman, go home: ironía, cómics y violencia política en *Batman en Chile*, de Enrique Lihn”. Aparecerá en *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, n° 45, en mayo de 2016.

visuales— y tres novelas: *Batman en Chile* (1973), *La orquesta de cristal* (1985) y *La república independiente de Miranda* (1989). Ellas aparecen, entonces, como tres excepciones dentro de su vasta obra poética y, en cierto sentido, así han sido abordadas por la crítica. Sin embargo, tanto *La orquesta de cristal* como *La república independiente de Miranda* cuentan con artículos que las analizan y, pese a que han sido marginadas de los principales estudios de la obra de Lihn, circularon comercialmente dentro y fuera de Chile. *Batman en Chile* — cuyo título estrictamente es *Batman en Chile (o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo)*— es la menos conocida de las novelas y, hasta el momento, más allá de un par de breves reseñas en periódicos (Labbé 2006, Sanhueza 2008) y una ponencia en un congreso (Rojas 2011), carece de textos críticos que la estudien. De hecho, durante casi 35 años estuvo descatalogada y era prácticamente imposible de encontrar en librerías o bibliotecas.

El escenario de publicación de *Batman en Chile*, por cierto, fue bastante particular y, en alguna medida, explica la curiosa suerte del libro. Su primera y única edición, al menos durante 35 años, se realizó en Buenos Aires, en junio de 1973, a menos de tres meses del golpe de Estado. En ese sentido, la novela circuló fuera del circuito chileno y, al igual como sucedió con varios textos publicados el año 1973, nunca fue abordado por la crítica pues, tal como decíamos en la introducción, ella se centró primordialmente en el estudio de textos relacionados con el trauma del golpe de Estado y en los primeros años de la dictadura.

Batman en Chile trata de un viaje a Santiago protagonizado por Batman, el famoso superhéroe estadounidense, que habitualmente combate el crimen en Ciudad Gótica. En la novela de Lihn, Batman es enviado por la CIA a investigar el gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende, y eventualmente descubrir cómo desestabilizarlo. Batman, entonces, viaja a

Santiago, acompañado de sus múltiples instrumentos tecnológicos, y tras una serie de peripecias nunca logra su cometido, pues le resulta imposible comprender la lógica de la revolución chilena. Gran parte del argumento gira en torno a esa incapacidad, asunto que terminará con un Batman decadente que cuestionará sus propias certezas políticas y que, ya en las últimas páginas, abandonará su misión.

Atendiendo a esta obra de Enrique Lihn, tan particular dada su excepcionalidad —dentro de la obra del poeta o considerando los escasos textos sobre la revolución escritos durante la Unidad Popular—, estudiaremos el modo en que la ironía entrega luces tanto sobre las comunidades insertas en la revolución allendista como sobre la intervención estadounidense a comienzos de los años 70.

Para eso, a continuación analizaremos cómo se entiende la relación entre parodia e ironía en una novela como la de Lihn; luego nos detendremos en el contexto del desarrollismo y la doctrina Truman, centrales para situar políticamente la novela, y posteriormente reflexionaremos en torno a dos casos paradigmáticos que muestran cómo la ironía enfoca su filo, primero, hacia el disfraz del superhéroe y, más tarde, hacia la inminencia de su muerte.

2.2. La parodia de un Batman perdido en Santiago: ironía y superheroísmo

Desde el comienzo de la producción masiva de historietas —y en particular de las protagonizadas por justicieros—, la construcción de superhéroes remite constantemente a la ligera adaptación de una matriz: un hombre blanco, profesional o parte de la clase dirigente, combate el crimen vestido con un

uniforme que oculta su identidad y que, en general, supone una capa y un antifaz (Langley 2012: cap. 2). Gran parte de estos superhéroes aparecieron en las historietas de fines de la década de 1930, coincidiendo con la Gran Depresión económica y el periodo de entreguerras que llevaría a la Segunda Guerra Mundial (Brooker 2000: 34). Esos superhéroes, a poco andar, se convirtieron en estereotipos fácilmente reconocibles que trabajaban desde el anonimato para solucionar lo que la policía y la ley eran incapaces de resolver. Así, Batman, Superman o Capitan America, por nombrar sólo algunos, funcionaban como versiones de un mismo estereotipo —donde cambiaban los uniformes, ciertas señas identitarias y los personajes—, pero manteniendo siempre una misma estética y una moral del superheroísmo a la que nos referiremos en un par de líneas.

Las diferencias y variaciones, en cualquier caso, no se limitaban a las sagas de superhéroes que circularon tras la Gran Depresión. Una colección como *Batman* —tal como cualquier otra— ha sido escrita y dibujada —con bastante libertad— por decenas de artistas (Curt Swan, Frank Miller, Alan Moore, David Mazzucchelli, entre los más famosos). Cada uno ha tomado las grandes líneas del personaje y las ha reconfigurado según sus propios intereses y, en algún grado, de acuerdo a la realidad social del momento en que se publicaba el trabajo. Por lo mismo, Batman ha trabajado en compañía de su ayudante Robin, pero también solo; vestido en general de negro, pero también de gris; ha sido un filántropo amante de la vida social e indistintamente un hombre huraño y solitario. Durante la Segunda Guerra Mundial también se lo interpretó de un modo patriótico y nacionalista, pero más tarde en una sugerente clave homoerótica e incluso como un romántico atormentado (Brooker 2000: 39-40). Sin embargo, más allá de la caracterización, cada Batman puede ser entendido como una variación ligera del creado originalmente por Bob Kane en 1939,

donde perviven muchas señas claramente reconocibles (la capa y el antifaz, su historia personal, sus archienemigos, la relación con el capital, su predilección por la noche, sus instrumentos tecnológicos, entre varios otros).

Dentro de estos rasgos permanentes e inherentes al superhéroe, llama la atención que la gran diferencia entre un héroe clásico y un superhéroe radique en el sino trágico que sigue a uno y en la levedad que rodea al segundo. La muerte confirma la estatura y la misión de un héroe (Jaeger 1939: 25), mientras que la invencibilidad —es decir, la ausencia de muerte— determina la condición de los superhéroes. De hecho, el prefijo “super” viene a apostillar al heroísmo no sólo como un acto menor o incompleto frente al superheroísmo, sino como un fenómeno obsoleto, superado por una serie de nuevos valores que arcaízan al heroísmo —siempre nacionalista (Jaeger 1939: 23)— y recalcan la necesidad de un superheroísmo —internacional, inmortal y siempre disponible, muy acorde a las exigencias del capitalismo.

En ese sentido, la puesta en perspectiva del superhéroe del siglo XX — Superman, Batman, Flash, entre muchos otros— permite apreciar cómo esos personajes parecen un producto de su tiempo y cómo operan en torno a una demanda concreta y a su satisfacción, asunto que, por lo demás, se opone a la gratuidad del viejo heroísmo. Dan Hassler-Forest, en *Capitalist Superheroes: Cape Crusaders in the Neoliberal Age*, observa con detención cómo la figura del superhéroe se ha transformado en un “potent placeholder for the conflicting fantasies, anxieties and desires that typify the age of intensified neoliberalism” (2012: 4). Es decir, si antes los héroes morían por el bien común o por ideales políticos, los superhéroes del siglo XX, gracias a sus condiciones excepcionales (por ejemplo: la inmortalidad, la capacidad de volar, de correr a velocidades inhumanas, de congelar el tiempo, o la posesión de aparatos tecnológicos únicos

y prácticamente mágicos), sobreviven para satisfacer una y otra vez las demandas de seguridad ciudadana.

El caso de Batman, como veremos, resulta un buen ejemplo para entender esto último: una señal de luz se proyecta en el cielo cada vez que la ciudad requiere su ayuda y él, desde su baticueva, llega para solucionar el problema por medio de la fuerza. Bruce Wayne —o Bruno Díaz, en alguna versión castellanizada del cómic que circuló en América Latina durante los años 70 y que, por cierto, es la que adopta Lihn en la novela— es un multimillonario dispuesto a ayudar a la sociedad no con su dinero, sino a partir de cierta caridad que, como observan Ariel Dorfman y Armand Mattelart, “acentúa la excelencia moral de quien la ejerce” (1972: 96) y que, además, radica siempre en el ámbito de lo privado (Eco 1972: 22). Esto se traduce en una respuesta física y violenta frente a la delincuencia que acecha a la ciudad. De este modo, la justicia que distribuye Batman es sólo aparente y remite, en realidad, a una venganza o a una reprimenda visada por un aparato —la justicia, sin ir más lejos— incapaz de actuar ante la delincuencia (y eventualmente ante el propio Batman).

Así, considerando por un lado cómo cada versión de Batman difiere de otra y cómo, al mismo tiempo, mantiene inalterable su condición fundamental de superhéroe, parece inevitable referirse a la parodia. Si nos atenemos a la definición propuesta por Linda Hutcheon —“parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways” (2000: 37)—, cada versión de Batman —o de cualquier superhéroe, en realidad— no sería estrictamente una parodia, pues en las distintas personificaciones que se suceden en el tiempo —pensemos, por ejemplo, en las de Moore o Mazzucchelli, tan diversas—, no hay distancia irónica. En las variaciones que separan a una versión de otra no existe un ánimo crítico que cuestione la construcción del personaje o que ponga en tensión algún

presupuesto anterior (como su condición de millonario o la dependencia tecnológica a la hora de combatir el crimen, por dar sólo dos ejemplos).

Lo que nos preocupará en las próximas páginas, por cierto, es el modo en que las variaciones que hace Enrique Lihn sobre el personaje de Batman, protagonista de *Batman en Chile*, sí implican cierta ironía y, por extensión, una parodia. Sus variaciones, en otras palabras, cuestionan lo incuestionable: la ideología y las intenciones justicieras de Batman. Y esa parodia será utilizada, en particular, para reflexionar políticamente sobre la violencia que dominaba, al menos, durante la última parte de la Unidad Popular.

Según Carmen Foxley, en algunos textos políticos de Enrique Lihn la ironía opera en un nivel más o menos evidente (1995: 261-265), por ejemplo, a través de diálogos donde se explican y describen contextos sociales sobre los que luego caerá el filo de la ironía. A primera vista, en los textos de Enrique Lihn la falta de distancia y el ánimo militante explicaría que la ironía política esté rodeada de un ánimo pedagógico que atentaría contra la misma lateralidad de toda ironía.

Lejos de abordar esa falta de ambigüedad como una ironía correctiva algo fallida por su carácter tan evidente, creemos que conviene leer la ironía presente en *Batman en Chile* en relación con la parodia del cómic. Es decir, tal como en las historietas de superhéroes la moral es estable y las motivaciones del superhéroe (o de los villanos) son siempre explícitas —y a ratos muy explícitas—, la parodia de Lihn asume esa misma estrategia enunciativa y, por lo mismo, las ironías parecen cargadas de un ánimo pedagógico o explicativo. En general, las historias de superhéroes presentan una moralidad estable donde el bien y el mal se expresan a través de estereotipos definidos (McManus y Waitman 2007: 176; Barker 1989: 202), y donde el final de cada episodio sirve de lección para confirmar (el triunfo de) la moral "ideológicamente maniquea"

del superheroísmo (Gabilliet 1994: 203). El Batman de Lihn, a diferencia del de Kane o Moore —cuyas versiones esconden siempre la posición política del superhéroe—, juega con una ironía que, al igual que la moraleja de los cómics, busca ser clara e incluso ofrecer una lección fácilmente comprensible.

De este modo, la parodia de Lihn no radica necesariamente en el desplazamiento del superhéroe —de Gotham City a la capital chilena—, sino en la puesta en evidencia de una misión política e ideológica. Como escribe Cynthia Willet a propósito de la ironía en los programas televisivos que criticaban al gobierno de George W. Bush durante la segunda invasión a Irak, la *hybris*² de los gobernantes, o de quienes sustentan posiciones de poder, pareciera ser el blanco de gran parte de la ironía política (2008: 22). La novela de Lihn, de este modo, apelaría a transparentar la *hybris* tanto de la política exterior estadounidense durante los años 70 como del superhéroe, incapaz de mirar la realidad sin el antifaz de la ideología, es decir, sin cuestionar su propia postura política. Los ejemplos de la ironía correctiva presente en la novela son variados y apuntan a cuestionar las actitudes del superhéroe y a ridiculizarlo. Esto último resulta evidente cuando se le cae la peluca durante una pelea (88) o cuando toma

² La idea de *hybris*, como desmesura y exceso de confianza cuando se está en el poder, valía como la principal falta en la polis griega. Werner Jaeger en *Paideia* (1939) anota sobre los orígenes del concepto: “La peor ofensa contra los dioses es no ‘pensar humanamente’ y aspirar a lo más alto. La idea de la *hybris*, concebida originariamente de un modo perfectamente concreto en su oposición a la *diké*, y limitada a la esfera terrestre del derecho, se extiende, de pronto, a la esfera religiosa. Comprende ahora la *pleonexia* del hombre frente a la divinidad. Este nuevo concepto de la *hybris* se convierte en la expresión clásica del sentimiento religioso en el tiempo de los tiranos. Ésta es la significación con que ha pasado la palabra a nuestro lenguaje. Esta concepción, junto con la idea de la envidia de los dioses, ha determinado del modo más vigoroso durante largo tiempo las representaciones esenciales en las más amplias esferas de la religión griega. La fortuna de los mortales es mudable como los días. No debe, por tanto, el hombre aspirar a lo más alto (166)”.

pastillas para dormir pues Chile lo pone muy tenso (91). De hecho, hay también otros ejemplos más sutiles que dejan en evidencia la incapacidad de Batman para comprender el entorno. Quizá un buen ejemplo sea cuando mira a la luna y la entiende como "un costoso subproducto de la Guerra Fría" (78), en atención a la carrera espacial que, durante esos años, protagonizaban Estados Unidos y la Unión Soviética.

Así, la incapacidad general de Batman para desenvolverse en Santiago cumple la función de una ironía correctiva, que tal como dice Linda Hutcheon (2000: 67) y en un contexto paródico, demuestra lo correcto y lo incorrecto. Para Michael Billig, la parodia supone cierto ridículo que, en un contexto comunitario, "is seen as an essential element for regulating human conduct in accord with the highest standards of morality" (2005: 78). Es decir, la ironía y el ridículo con que se retrata a Batman —como en el caso de la peluca perdida o, como veremos más adelante, cuando llega a una fiesta de disfraces y todos están vestidos con su mismo traje de superhéroe (26)— responde a una corrección que no sólo busca dejar en evidencia cierta falta, sino excluirlo y, por extensión, confirmar una comunidad que lo percibe y lo asume como Otro.

Todo contexto marcado por las luchas políticas —recordemos que Batman aterrizó en Santiago durante los últimos meses del gobierno de Salvador Allende, en un ambiente marcado por la confrontación y la eventualidad de un golpe de Estado, que ya se intuye en el texto (59)— supone una fuerte conciencia de lo comunitario y, tal vez por ese motivo, llama la atención cómo para la derecha y la izquierda retratadas en la novela, Batman siempre sea Otro, mientras que el superhéroe no termina de entender la lógica del terreno en que se mueve. Atendiendo a esta misma otredad, la supuesta superioridad de Batman, o de su lugar de enunciación, es hacia donde apuntaría el filo irónico de la novela.

En el texto abundan observaciones que acentúan la condición de Otro que se le entrega a Batman, quien mira con distancia y menosprecio el ecosistema que pretende alterar: “había observado ya cómo la fealdad natural de estos aborígenes parecía acentuarse no bien se reunían, aunque fuera en grupos pequeños” (63), señala el narrador, dando a entender que el superhéroe reconoce a los chilenos como aborígenes, acaso como seres ajenos a la modernidad. Lo interesante, en cualquier caso, es que el desconocimiento es recíproco, y ahí se esconde el doble filo de la ironía, que impide una lectura unívoca. De hecho, en las primeras páginas, el narrador elabora un muestrario de la prensa chilena para retratar cómo cada periódico daba cuenta del arribo de Batman como un Otro sospechoso y, de seguro, causante de problemas.

El resultado de ese catastro va desde el infiltrado que llega desde Estados Unidos a buscar el golpe de Estado, como en el caso de *Clarín* (32), hasta la lectura de periódicos conservadores como *El Mercurio* o *La Prensa* que, de un modo irónico, ven en Batman, que en ese momento avanza en su auto rumbo a un escondite cordillerano, seguido por periodistas de todos los medios de comunicación, a un infiltrado del comunismo internacional operando en las calles de Santiago:

El Mercurio: Ya basta. Somos muchos los que hemos venido siguiendo (...) la dirección capciosa que, desde el primer momento, ha tomado su conductor, de filiación comunista [...]. Este artefacto se dirige obviamente al modesto retiro cordillerano de nuestras clases medias o intermedias, ligado por lazos filantrópicos a la empresa que me honro en representar [...] Trata de incorporar una nueva pieza maestra a la máquina difamatoria montada en contra de quienes recusamos toda suerte de falsas imputaciones oficiales.

La Prensa: Ese Batman es un enviado del comunismo internacional, que ha venido a Chile para desprestigiar a nuestros poderosos aliados.
(32)

El hecho de ver en Batman a un comunista intenta parodiar la paranoia mercurial, tan propia de la Guerra Fría, que veía infiltrados en todas partes, llegando al extremo de que si alguien no parecía comunista podía, paradójicamente, significar que lo era y lo disimulaba. Desde el punto de vista de las comunidades a las que apela la novela, la identificación general de Batman como el potencial enemigo o el Otro colonizador, es interesante, pues equipara en la duda y la desconfianza tanto a los defensores de la revolución como a sus detractores. Ambas comunidades quedan perplejas frente a la (muy moderna) llegada del superhéroe y, pese a que el filo de la ironía se carga más sobre unos que otros, el resultado pone el acento en lo nacional frente a lo extranjero. Chile, en algún sentido, entendido como "comunidad patria" frente a un invasor externo —que supone una estética (la del cómic) y una ética (desarrollista)— que busca alterar o manipular un proceso histórico.

De hecho, y como observa Roberto Merino en el prólogo, llama la atención la vocación de la novela por abordar "la cháchara" (8), es decir, la conversación inconducente, y la cantidad de modismos o expresiones coloquiales³ que, tal como en la poesía de Lihn, remiten al intento por retratar el habla de la época (la Unidad Popular, en este caso), pero también a una comunidad que se reconoce en esas señas discursivas tan particulares. La novela, en otras palabras, pretende ser marcadamente chilena en contraste con la multinacionalidad del

³ "Con quién tengo el gusto de hablar" (15), "la gota que colma el cántaro" (62), entre muchas otras.

superheroísmo, que tal como el capitalismo, opera de un modo postnacional. Esa opción por abordar la conversación local e inconducente esconde un filo irónico, pues equipara a ambas comunidades —las detractoras y las defensoras de la Unidad Popular— frente a Batman. Incluso las retrata como una sola, pese a que estaban bien diferenciadas, y las contrapone, de paso, a la estética higiénica y desnacionalizada de la cultura pop.

Sin embargo, más que detenernos en la parodia de un intertexto como el cómic, nos interesa el modo en que la parodia y su ironía enfocan el filo hacia la intervención norteamericana a través de elementos muy propios de los cómics de superhéroes. Por lo mismo, ahora nos detendremos en tres ejes de análisis que pueden entregar luces a este respecto: primero, desde un punto de vista global, veremos cómo la aparición de Batman en Chile se presenta de un modo particularmente moderno e incluso desarrollista, que invita a leer en clave paródica la intervención extranjera de los años 70. A continuación, leeremos cómo la presencia de la máscara y el disfraz, tan representativos de Batman, ocultan y a la vez exponen la ideología, en un juego irónico que ciertamente puede ser leído en tensión con cierta tradición literaria donde el disfraz y la máscara juegan un rol preponderante en contextos de violencia política. Ya hacia el final, analizaremos cómo la decadencia y la hipotética muerte del superhéroe —un *leitmotiv* que por su misma imposibilidad se vuelve recurrente en los cómics— complejiza la función política de la ironía y hace difícil una lectura unívoca del texto. A fin de cuentas, y sobre todo en las páginas finales, pareciera que el narrador a ratos abandonara la distancia de la narración y apuntara —nuevamente— a cierta pedagogía o incluso al deseo de un castigo, que deja en evidencia su postura política tan poco postmoderna y que utiliza la ironía para poner en el papel sus propias emociones frente a la intervención de la CIA en América Latina.

2.3. "Eso es contrario a la naturaleza": desarrollismo y contexto político

Ya desde sus primeras páginas, la novela da cuenta de varios debates que resultan sintomáticos de las tensiones políticas que predominaban en los años 60 y 70. Se hace referencia a temas como la nacionalización de los recursos naturales (29), la presencia de guerrilleros cubanos (14) y la operación UNITAS, que realizaban en conjunto los ejércitos de Estados Unidos y América Latina — señaladas con sorna, por cierto, como UÑITAS (110). Uno de los casos más interesantes, sin embargo, apela al modo en que la ideología política se instala como un referente complejo que siempre excede a la misma política nacional y, en realidad, importa una cultura y un modo de entender la realidad.

Para Batman, por ejemplo, la democracia y el capitalismo se presentan como términos que se implican mutuamente, como si uno fuera parte natural del otro. Es decir, la democracia para el superhéroe no es sólo un instrumento de gobierno, sino una consecuencia del capitalismo. O viceversa, claro. Para Batman el sistema político que no sostiene una estructura económica capitalista, no puede ser democrático —y, por extensión pasa a ser inválido y, en un sentido figurado, a estar fuera de la ley—, que era precisamente lo que sucedía en el gobierno de la Unidad Popular, que intentó instaurar la revolución luego de pasar varias veces por las urnas hasta ganar la presidencia, final y democráticamente, en 1970.

En la novela, siguiendo esta misma línea, se insiste en el interés de la CIA y de Batman por escudriñar y cuestionar el aspecto legal de la revolución

allendista⁴. A primera vista, esa inquietud revela una contradicción irresoluble a la que el superhéroe volverá con el correr de las páginas, pues la revolución a ojos estadounidenses sólo podía ser llevada a cabo por las armas, lejos de cualquier marco legal, y no dentro de un contexto democrático, como el que —decíamos— finalmente condujo a Allende al poder. De hecho, en el siguiente fragmento se puede leer cómo Morgan, uno de los jefes de la CIA, explica las particularidades del sistema chileno y Batman, sencillamente, pone una mano en su mentón y da cuenta de su sorpresa e incredulidad:

- Es inútil —terció Willie Morgan. —Son comunistas constitucionales (...).
- Sí, mi querido amigo —continuó mientras tomado del brazo de Batman y de Juana, los encaminaba hacia la terraza, y, más allá de ella, no se sabía dónde (...).
- Representantes del Orden Establecido —continuó Morgan— si lo prefiere usted así (...).
- Eso es contrario a la naturaleza —arguyó, llevándose una mano al mentón. (53)

La sorpresa de Batman frente a la posibilidad de que la ley —y el orden, asunto fundamental para los superhéroes— ampare y defienda al comunismo, a poco andar se traduce en una incongruencia que es necesario resolver. O mejor:

⁴ “A diferencia de lo que ocurría en Gotham City, aquí no había nadie fuera de la Ley; nadie a quien el hombre murciélago pudiera ponerle impunemente la mano encima, sin correr el peligro de ser condenado él mismo por infracción a la Ley de Seguridad Interior del Estado (...) Todo indicaba que esta generosa visita suya a un país democrático amenazado seriamente de perder su libertad, había ocurrido demasiado pronto o demasiado tarde, pero, en cualquier caso, a destiempo” (36).

se transforma en un curioso silogismo que justifica, precisamente, el intervencionismo: si son comunistas, no pueden ser realmente constitucionalistas. Y como no lo son, se justifica tanto la intervención estadounidense —encarnada en el propio Batman— como el “desarrollismo capitalista” que Estados Unidos fomentaba en América Latina desde los años 50 y que encontraría su apogeo en la década de los 80, con “the war against communism” (Franco 2013: 15).

Tal como sucedió con la doctrina del presidente Harry Truman, al menos la intención o la excusa de Batman era “ayudar” al Tercer Mundo y erradicar la pobreza (Escobar 1995: 4-5). En ese sentido, parece necesario leer la novela en tensión con las políticas desarrollistas, que tras la Segunda Guerra Mundial, buscaban resolver los problemas de los “países subdesarrollados” para instaurar un “fair deal” que permitiera la concreción de un gran mercado global y un crecimiento económico inusitado. Esas políticas de asistencia —al igual que el vocabulario desarrollista (*primer mundo, desarrollo, cooperación*)— se instauraron en América Latina —tal como en partes de Asia y África— desde fines de la década del 40. Así, el desarrollismo del que da cuenta Batman se presenta como parte de la política exterior estadounidense, eminentemente de postguerra, destinada a ampliar las fronteras del capital y de la influencia norteamericana, incluso a través de intervenciones directas o indirectas (Escobar 1995: 4-14).

A comienzos de la década del 70, que es cuando se sitúa la novela, el desarrollismo y las políticas exteriores estadounidenses operaban bajo la tutela del presidente Richard Nixon y apuntaban, según Jonatham Haslam (2005), a la imposición de un sistema económico capitalista y de una democracia liberal en aras del desarrollo, pero sobre todo a terminar con la excepcionalidad del

régimen allendista: democrático y revolucionario. Así, el desarrollismo en la era Nixon tomaba un tinte particular que, curiosamente, era el mismo que preocupa a Batman y que le impedía entender cómo funcionaba la política chilena.

Ni Nixon ni Batman compartían la idea de una revolución legal, pese a que en la novela el discurso público del presidente estadounidense resaltaba la innegable legalidad del gobierno de Allende (61). Así, y más allá de esas intenciones públicas, Batman fue enviado clandestinamente por la CIA para imponer la ley del superhéroe —paramilitar e indiferente a la que rige el país, una ley que nunca queda clara, pero que se sobreentiende que es la ley norteamericana—, inaugurando la primera gran ironía situacional de la novela: el mismo Batman actuando ilegalmente. Es decir, su estadía en Chile y su misión —desacreditar lentamente al gobierno⁵— está siempre oculta, pues es eminentemente ilegal. Así, quien vela por la legalidad es curiosamente el ilegal. Lo interesante, en cualquier caso, es que para el superhéroe su estadía en Chile no supone una ilegalidad, pues para él la única ley válida, o la única que obedece, es la ley natural de la democracia y el capital.

La idea de una ley natural que justifica y permite pasar por alto la legalidad de un país en nombre de la “Gran Sociedad Libre” (19) —en las mayúsculas del narrador, por cierto, se lee la ironía— colinda en este caso con la ideología del “desarrollismo” como ley revelada que debe ser impuesta a la fuerza —sin importar la ley escrita, pues esa se ha vuelto inútil, tal como la policía en Gotham City— en los países donde la modernidad y sus valores aún no son

⁵ “Ya no se podía atacar al Gobierno en bloque ni aun agitando la bandera anticomunista. La prudencia aconsejaba que se lo desprestigiara paso a paso, poniendo bajo la lupa cada una de las medidas adoptadas por él y examinándolas con una lógica capaz de hacer ver la inminencia del peligro rojo. Sólo así podría prepararse el baño de sangre y de ninguna manera esto ocurriría por obra y gracia de los ingenios locales” (33).

completamente adoptados⁶. Por esa razón, las leyes y normativas del mundo a modernizar son meramente anecdóticas, pues las que en realidad valen —las que tienen “fuerza de ley”— son las que regirán en ese sitio luego del desarrollo, es decir, las que encarna el superhéroe.

El alegato capitalista y desarrollista daba por sentado, al menos teóricamente, que la derrota del comunismo acarrearía el progreso indefinido y, por extensión, la anhelada paz mundial. Es decir, el fin de la historia fukuyamista⁷. Al momento de la publicación de *Batman en Chile*, por cierto, era imposible calibrar el calado que alcanzaría el proyecto comunista o el liberalista —mucho menos la aparición del neoliberalismo tal como lo conocemos hoy (Harvey 2005), y que abordó más tarde el mismo Lihn en *El Paseo Ahumada* (1986)—; sin embargo, la confrontación durante la Unidad Popular era consciente de los caminos opuestos que suponían la revolución y el desarrollismo:

⁶ David Harvey en *A Brief History of Neoliberalism* (2005) se pregunta cómo hizo el neoliberalismo para ser aceptado como algo “natural” y como parte constituyente, incluso, de la democracia moderna. Su análisis de casos, por cierto, refiere también al chileno. Según él, el neoliberalismo, a diferencia del liberalismo clásico, “is in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade”. También según Harvey, el neoliberalismo deriva de la adopción del lenguaje libertario de los años 60 y 70, reformado por el conservadurismo cristiano estadounidense, que presenta la libertad (económica) como una consecuencia directa del libre albedrío. El paso de la libertad política a la libertad económica y, por extensión, a la reducción del Estado fue tratada por Milton Friedman en *Capitalism and Freedom* (1962).

⁷ A estas alturas, es muy famosa la reflexión de Francis Fukuyama sobre el triunfo del liberalismo tras el colapso de la Unión Soviética: “What we may be witnessing is not just the end of the cold war, or the passing of a particular period of postwar history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind’s ideological evolution and the universalization of western liberal democracy as the final form of human government” (*The End of History and the Last Man* 4).

En cualquier caso, los comunistas desaparecerán de la faz de la tierra, a corto plazo, cuestión nada más de darles un empujoncito (...). Seis mil años por delante para hacer el amor o lo que fuera en un mundo de paz y tranquilidad (96).

Al contrario de lo que sucedió tras la caída del muro de Berlín, en la década del 70 la oposición entre el comunismo, al que Batman le declara la guerra, y el capitalismo que prometía el fin de la historia, daba cuenta de que ambas opciones valían como vías políticas de progreso. Por eso, para imponer —acaso con la violencia del superheroísmo— uno de esos polos de progreso⁸, y para invalidar legalmente el otro, es que estaba Batman en Chile. Sin embargo, la preocupación de Batman por imponer las doctrinas desarrollistas esconde una ironía argumental decisiva. Desde sus mismos orígenes, en 1939, Batman siempre fue un superhéroe preocupado de controlar y castigar a la delincuencia ordinaria, que se expandía en una ciudad donde la policía era corrupta e incapaz de contener la violencia. Batman, más allá de alguna aventura puntual, siempre ha combatido a criminales ordinarios que se deleitan con el sadismo o la implantación de un terror urbano bastante gratuito.

Por lo mismo, la estrategia de Lihn de tomar al personaje y situarlo en un contexto ajeno a su condición de defensor de la seguridad ciudadana, funciona en dos sentidos. Primero, caricaturiza la preocupación y el lugar de los Estados Unidos respecto a la política latinoamericana como un asunto cotidiano e incluso como parte de las políticas domésticas de una ciudad —ellos vienen a cuidar que se imponga el capitalismo como quien encarcela a un ladrón de autos— y, segundo —y más importante—, equipara la violencia política y acaso la

⁸ El comunismo, pese a ser leído como una respuesta a la modernidad, es decir, como una filosofía eminentemente antimoderna, también alegaba su aspecto desarrollista [Kohan 1999: 15].

revolución allendista con la delincuencia común y corriente. Incluso a los políticos y activistas ajenos al liberalismo se los muestra como simples delincuentes. Por lo mismo, a Allende o a los allendistas se los transforma, en este caso, en los equivalentes de villanos como Penguin o Jocker, que una y otra vez aterrorizan a Gotham City.

Esta confusión constante entre delincuencia y política, que a ratos transforma la novela en una seguidilla de malentendidos que equiparan las peripecias del delincuente retratado en cualquier cómic con la ejecución de políticas comprometidas durante una elección presidencial, delata al superhéroe o bien como un hombre incapaz de entender la complejidad de la revolución allendista o como un golpista común y corriente. Y para luchar contra esa incapacidad o para ocultar el peso de su sesgo ideológico, como veremos a continuación, el superhéroe recurre a la técnica, tan cercana al desarrollismo, es decir, a su clásico traje negro y misterioso, lleno de artilugios para combatir el crimen.

2.4. Ironía e ideología: la pérdida de las máscaras

Ya desde las primeras páginas, el narrador de *Batman en Chile* se propone no ser verosímil. Lejos de ser caprichosa, la operación parece el resultado de imitar y parodiar la factura pop de los cómics de superhéroes que circularon en la postguerra. En el texto de Lihn abundan las onomatopeyas que pretenden reproducir el lenguaje propio de las historietas de Batman ("crashhhh" [50], "ajá" [100], "¡Bam!" [120]), algunas expresiones clásicas de ese mismo superhéroe ("repámpanos" [69]) u otros paratextos salidos directamente de un cómic, como la separación del argumento cronológicamente en horas, al modo

de un guión televisivo (135-136), o la referencia a intertextos que apelan a otros personajes de cómic (“ya nadie recuerda a Superhombre”⁹ [164]), o el mismo subtítulo del texto¹⁰, que lo presenta casi como un folletín. Todo esto, tal y como si el mundo retratado en la novela —el de la revolución allendista— estuviera inserto en ese universo de superhéroes y villanos.

Estos ejemplos de parodia valen como una estrategia para hablar de la violencia política desde la denuncia, pero también desde la crítica a la misma revolución. La caricaturización de la violencia política y de la intervención extranjera, a fin de cuentas, vale tanto para los interventores extranjeros como para los chilenos que peleaban a favor o en contra de la revolución. Es cierto que el filo de la ironía se inclina principalmente hacia cierto ánimo desarrollista; sin embargo, la opción de caricaturizar implica también adoptar la estética del Otro. Esto no es banal, y tal vez puede ayudar a explicar la escasa recepción que tuvo la obra en los años 70, pues en ese momento el debate en la izquierda de la que formaba parte el mismo Lihn, como sugiere Nelly Richard, pretendía aumentar la verosimilitud en la búsqueda de un arte social y socialista (2000: 19). Por la misma razón, durante la Unidad Popular, e incluso antes, predominaron los documentales y las novelas de corte realista, la fotografía, la poesía política y el testimonio. En general, el arte de denuncia. De esta forma, en palabras de Richard, la escena artística “tendía a privilegiar [...] la objetividad documental [...] por sobre las transposiciones imaginarias” (19).

Así, la apuesta del narrador también conviene entenderla como una estrategia política, pues la parodia del cómic no sólo ataca y cuestiona la intervención

⁹ Durante los años 70 la historieta protagonizada Superman circuló en Chile dentro de la revista *El Peneca* bajo el nombre de *Superhombre*. Más allá de la castellanización del nombre, los editores chilenos se tomaron también la libertad de cambiar el característico color rojo de la capa de Superman por el verde.

¹⁰ *Batman en Chile (o El ocaso de un ídolo o Solo contra el desierto rojo)*.

Pocas páginas más adelante y luego de que lo tomen preso "a raíz de su participación decorativa en un baile de disfraces" (65), Batman perderá su traje y sus instrumentos, entre los que se encontraban algunos gramos de cocaína (68), que serían retenidos por la policía, pese a las quejas y la perplejidad del superhéroe (67). De este modo, durante gran parte de la novela, Batman quedará despojado de su clásica y reconocible vestimenta.

La pérdida del disfraz no es casual y apunta a evidenciar tanto las pretensiones de Bruce Wayne en Chile como su ideología. La ausencia del característico traje, en otras palabras, se podría leer de dos modos: primero, revela al superhéroe como un personaje mortal, tal como cualquier otro espía que viene a impedir el triunfo de la revolución allendista, pues —valga la obviedad— sin el traje Batman ya no es un superhéroe, sino Bruce Wayne. Esa suspensión de la identidad superheroica —inusitada en los cómics de Batman— está fuertemente anclada en la técnica y, en particular, en la vestimenta, pues el disfraz le entrega la identidad al superhéroe. La máscara de murciélago, en otras palabras, legitima su intervención.

En segundo lugar, la pérdida del disfraz vale como la reducción irónica del superheroísmo a un mero traje, como una crítica irónica a la materialidad y a los fundamentos del desarrollismo —los progresos y los adelantos tecnológicos de la doctrina Truman. De hecho, la elección de Batman —a primera vista Superman o Capitán América resultan aún más imperialistas: el primero solía luchar junto al ejército de Estados Unidos y el disfraz del segundo es la bandera estadounidense— en desmedro de otros superhéroes, pone el énfasis en su carencia de superpoderes reales y concretos. Al momento de escoger a un justiciero enmascarado, Lihn opta por un superhéroe que depende precisamente de un traje para combatir el crimen porque carece de superpoderes —tal como

Superman o Capitán América— y, al menos en la teoría, es mortal¹². Esta misma mortalidad, como veremos más adelante, no sólo será objeto de la ironía del narrador, sino que paradójicamente funcionará como un ajuste de cuentas (muy poco irónico) donde las pretensiones morales del narrador se abordarán con una franqueza que tal vez impide seguir hablando de una ironía distante, postmoderna e intelectualizada.

Dicho eso, la ausencia del traje y su profanación —la droga que se encuentra en él, lo ordinario que se vuelve en una fiesta de disfraces repleta de trajes igual al suyo— valen entonces como una crítica irónica hacia el desarrollismo —técnico y político— que supone la incursión de la CIA en Chile y que promete adelantos como ese mismo traje que, curiosamente, nadie reconoce como el original, sino como una más de tantas copias dignas de ser confiscadas por la policía.

Slavoj Žižek, analizando *The Dark Knight* (2008), una de las películas que dirigió Christopher Nolan sobre Batman, repara en el modo en que la máscara del superhéroe reproduce la ideología. El argumento de la película es muy simple: Joker (Guasón, en la versión latinoamericana) inicia una serie de violentos asesinatos con la amenaza de que no se detendrán hasta que Batman se quite la máscara y enseñe su verdadero rostro. En ese caso, la disyuntiva para el superhéroe es evidente, pues en caso de quitarse la máscara, dejará de ser un

¹² Por más que existan colecciones y capítulos donde el superhéroe muere, es siempre dentro del terreno de la excepción que, por su misma condición, confirma la regla. Así, cada vez que ha muerto un superhéroe, siempre revive o, en capítulos posteriores, se explica por qué realmente nunca murió. El caso de Superman es paradigmático. En 1992 DC Comics publicó *The Death of Superman*, con todo el alboroto publicitario correspondiente, donde el superhéroe moría a manos de una máquina asesina llamada Doomsday. Más tarde, la misma DC Comics lanzó *The Return of Superman*, donde se resucitaba al superhéroe por medio de un complejo *deus ex machina*. *The DC Comics Encyclopedia* recopila la muerte de nueve superhéroes, incluido Batman, pero en todos los casos al poco tiempo el protagonista resucita de un modo u otro.

superhéroe y perderá la condición de "super", para ser degradado, con algo de suerte, a un mero héroe reconocido por la sociedad, es decir, el viejo y precapitalista héroe griego. Por eso, para Žižek la máscara de Batman vale como una representación de la ideología (2010: 60), donde la verdad debe estar oculta tras una construcción fantasmal que la disimule, o como él mismo dice "today, this fundamental level of constitutive ideology assumes the guise of its very opposite: *non-ideology*" (2010: 56). Así, la máscara no sólo entrega un nuevo rostro, sino que en su promesa de desarrollo y tecnología, en su fachada moderna y superheroica, esconde la intervención estadounidense y los planes de la CIA.

Elementos como la máscara, el traje o los mismos avances tecnológicos que se describen en la novela parecen siempre ligados a la modernidad implícita del superhéroe y, tal como sugiere Jean Franco en *Cruel Modernity*, esa modernidad apelaría a una idea de desarrollo que debe ser impuesta a la fuerza en los territorios extranjeros (2013: 15). Es decir, donde aún no haya triunfado el capital. En este sentido, el traje de Batman también es un adelanto científico y técnico que da cuenta del progreso al que se puede aspirar en el Tercer Mundo —siempre a través del capitalismo—, al igual que otros elementos que inundan la novela como "la grabadora automática de Juana, escondida en su reloj pulsera, [que] registraba todo" (56), "los senos artificiales de Olivia" (158) o cuando al final del texto Juana, una de las agentes del gobierno estadounidense, constata que su revólver tiene sólo una bala para matar a Batman y es —*deus ex machina* mediante— "de cianuro de potasio" (158).

De este modo, la novela dejaría entrever cómo las comunidades presentes en el Chile de la Unidad Popular se ríen en conjunto tanto de los avances tecnológicos como del uniforme, es decir, de la ideología, del desarrollismo e

incluso de la modernidad. Son esos elementos, precisamente, los que conforman buena parte del blanco de la ironía. De hecho, más allá de la máscara y el traje, los demás ejemplos de avances tecnológicos —que, en este caso, también valen como vehículos del desarrollismo— siguen la misma estrategia que deja en ridículo al superhéroe, incapaz de comprender la lógica y la particularidad tanto de la revolución como de la contrarrevolución¹³. La técnica y toda la modernidad que ella supone —la promesa y la aspiración de desarrollo—, queda obsoleta frente a la particularidad de la Unidad Popular. Los chilenismos, la cháchara, el habla sin sentido, las sospechas poco modernas que caen constantemente sobre el Otro y la inutilidad de la tecnología hacen que las aspiraciones de Batman se vean ridículas y ajenas a toda la pompa de Gotham City. Y la ironía que permite eso, ya lo decía Linda Hutcheon (2000: 42), es un arma que se utiliza, en particular, para excluir y alejar a un individuo de la comunidad y, de ese modo, resaltar las diferencias. En ese sentido, se podría pensar la novela como un texto que se enfrenta a los interventores, confirmando una gran comunidad nacional antidesarrollista, que desconfía y es incapaz de comprender los trajes y las máscaras de superhéroes.

2.5. La muerte de Batman (o el fin de la ironía)

En las antípodas del desenlace característico de un cómic, usualmente coronado con la captura o la derrota del antagonista, hacia el final de la novela se da lugar

¹³ El Chapulín Colorado, el personaje de Chespirito famoso desde la década de los 70 en América Latina, causaba risa en los programas televisivos recurriendo a esta misma fórmula. El superhéroe entraba en escena repentinamente, en general cuando alguien estaba en peligro, pero era incapaz de comprender el contexto y, por lo mismo, podía ayudar a los ladrones de un banco o poner aún más en peligro a la víctima.

a la decadencia y la muerte del superhéroe. A primera vista, el acto de dejar caer y no permitir la redención —mucho menos el triunfo— de Batman se podría leer de un modo irónico, pues el narrador pone en tensión el *ethos* del intertexto —la condición inmortal de todo superhéroe y la moraleja final, asociada siempre al triunfo (Gabilliet 1994: 203)— para cuestionar no sólo la estructura de las historietas, sino su moraleja ideológica.

En algún sentido, esa observación resulta pertinente, pues refuerza la ironía que rodea al superhéroe. De hecho, su decadencia es tan gráfica que no sólo se limita a la incapacidad de Batman para comprender la revolución, sino que se extiende a otros elementos, ajenos a su misión secreta en el territorio chileno y que se contraponen, ciertamente, con la moral del superheroísmo:

No le importaban ya ni sus instrumentos ni el imposible regreso a Gotham City; ni Robin ni Clark ni otra cosa que integrarse —junto a sus hermanos de raza— en la Oficina de Operaciones Especiales para efectuar junto a ellos no importaba qué canallada en cualquier parte del mundo. Deseaba encontrarse junto al teniente Lyndon, a Clay, a Richard, al mismo Burke. Salir, con un pasaporte especial, de la cárcel de Alcatraz; poseer a las criaturas en lugar de rescatarlas; hacerse tatuar los brazos en algún puerto dudoso; beber allí hasta caer borracho; orinar al pie de ciertos monumentos; desembarcar con los marines en las playas del Caribe; luchar contra las razas inferiores haciendo caso omiso del Bien o del Mal que aquello pudiera significar a los ojos de la eternidad. (161-62)

Pero la decadencia de Batman, con la intensidad particularmente gráfica con que se retrata, y más allá del evidente contrapunto que supone ver al superhéroe en las antípodas de su comportamiento habitual, es decir, más allá de la parodia y de la exclusión comunitaria que supone, tal vez convenga entenderla —de forma paradójica— como un alejamiento del ánimo irónico con que el narrador abordaba, pocas páginas antes, la intervención estadounidense en Chile.

El superhéroe, en otras palabras, fracasa radicalmente y ese fracaso permite leer de un modo explícito las motivaciones —acaso la ideología— de Batman e incluso de la intervención norteamericana en Chile.

Llama la atención, además, el ánimo ucrónico con que el narrador rodea la muerte del superhéroe y, en general, el final del texto. La ucronía, tal como adelantábamos en la introducción, es el género —acuñado por Charles Renouvier en *Uchronie: L' Utopie dans l' histoire* (1876)— en el que se presentan versiones alternativas de hechos históricos. En el texto de Lihn, por cierto, la ucronía no es estricta porque aún no sucedía el golpe; sin embargo, en él la revolución de la Unidad Popular triunfa pese a las intenciones de la CIA —e incluso a la inminencia de un golpe, al que se hace alusión hacia el comienzo de la novela (32-35). Además, la derrota de Batman es contundente y sustancial, tal y como si con ella el narrador no sólo pusiera al descubierto sus propias intenciones políticas —frente a las de Batman, que también se sinceran—, sino que además quisiera evitar las dudas, o las medias tintas, y buscara encauzar la lectura de la novela. Por un lado, utiliza la moraleja propia de los comics para aleccionar a los interventores extranjeros, en una ironía correctiva que apela a la misma estrategia que suele reforzar el superheroísmo; y, por otro, demuestra a la comunidad receptora de la ironía que la novela fue siempre una versión crítica de *Batman*, es decir, una parodia.

Así, la distancia con que se narran las aventuras de Batman, se reduce radicalmente en las últimas páginas del texto, es decir, del momento en que el superhéroe pierde el rumbo y se enfrenta a la inminencia de su muerte. El cierre de las peripecias de Batman, de hecho, está marcado por el triunfo del comunismo sobre el capitalismo, obligándonos a leer las ironías del resto de la novela como intentos pobres y fallidos, casi burlescos, de ese superhéroe trágico condenado a abandonar sus creencias políticas —las mismas certezas que fundan el ánimo paramilitar de cualquier superhéroe—, para conformarse con una decadencia rápida que lo aleja de la ideología del superheroísmo.

De hecho, casi al final de la novela el superhéroe pone de manifiesto su propia confusión, atentando contra el axioma tácito del superheroísmo, que no acepta dudas ni flaquezas ideológicas, pues el crimen y el mal son siempre claros y objetables. El asunto se puede apreciar, por ejemplo, en un diálogo que sostiene Batman con una mujer a la que acaba de salvar de una eventual violación —“te llamaré si intentan violarme otra vez” (154), dice ella, en un gesto que por tanto por su racionalidad como por el contexto del asalto urbano resulta bastante irónico—, quien, por lo demás, y acentuando la decadencia de Batman, se orina del nerviosismo sobre los hombros del superhéroe (156):

- Me has salvado la vida [...] ¿De verdad eres Batman?
- Eso era —dijo el hombre murciélago— cuando las cosas eran claras para mí. (154)

De este modo, la ironía de la decadencia de Batman se vuelve evidente: el superhéroe venía a salvaguardar la democracia occidental (o al menos a librarla del comunismo) y, a poco andar, vuelve a combatir el crimen ordinario en un

país extranjero, esta vez sin la pompa y el respeto que le deben en Ciudad Gótica y, para colmo, terminará encontrando la muerte gracias a una bala de cianuro. En el camino, Batman pierde su moral y duda de su ideología en un país latinoamericano que busca la revolución, muy lejos de los rascacielos de Gotham City. No es sólo el superhéroe quien se quita la máscara y revela sus deseos ocultos, sino también el narrador en su ucronía comunista, que vista desde hoy podría tener alguna lectura irónica, pero que en un texto contemporáneo al golpe, permite más bien una lectura militante e incluso emotiva. La muerte del superhéroe deja en evidencia cómo la ironía y la parodia no se reducen a un molde, sino que valen como una estrategia retórica y política, que cobra diversos sentidos según el momento y el modo en que se utiliza.

La poca formalidad de la ironía —o más bien de un narrador que no sólo es autoconsciente de su ironía, sino que a ratos titubea y la utiliza de distinta forma— impide pensarla como una estrategia bien definida y con un solo objetivo. Más bien parece una estética cambiante y ambivalente que permite tanto la parodia como la crítica política, a veces con un distanciamiento muy intelectual (como cuando parodia a los periódicos y sus puntos de vista) y otras donde los afectos impiden esa misma distancia (como sucede precisamente durante la decadencia del superhéroe), pero sin terminar nunca de comprometer —o de revisar críticamente— la propia postura política del narrador.

Él desconfía de la ironía, y a ratos incluso tiende a compartir las críticas de Aleksandr Blok, que la entendía como una amenaza a la revolución y a las seguridades y certezas que requieren los discursos revolucionarios. De todas formas, la crítica de Blok, generada durante la primera revolución rusa (1908), apuntaba al supuesto individualismo intelectualizante que supondría cualquier ironía y que atentaría contra la noción de comunidad, cosa a la que el narrador se mantiene atento, sobre todo cuidando el uso del lenguaje como seña de

pertenencia, siempre cargado de expresiones coloquiales muy reconocibles, y permitiendo que se lo identifique siempre como un ironista.

En este sentido, Hutcheon disiente indirectamente de Blok y sostiene que la ironía se define por su condición transideológica, es decir, como una forma discursiva carente de cualquier sentido político que no sea el que le otorga quien la utiliza (1994: 10). En otras palabras, que no es una construcción determinada de antemano, sino que su filo puede ser destinado a reforzar comunidades y no sólo a excluirlas. Bajo ese respecto, las críticas de Blok atienden a la facilidad con que la ironía jerarquiza y excluye dentro de un debate que pretendía generar democracia e igualdad. Lihn, como decíamos, ocupa la ironía de modo diverso —a ratos con distancia postmoderna, a ratos intentando tomar una postura política clara—y, por lo mismo, esa indecisión, o al menos esa fluctuación, daría cuenta de que comparte el temor de Blok. Es decir, que era consciente de que toda representación ajena al realismo podría ser vista con recelo y sospecha (Richard 2000: 19), que la ironía podía ser entendida como antirrevolucionaria. De hecho, la nula recepción de la obra y la suerte que corrió durante décadas, en parte, pueden ser explicadas desde este punto de vista.

Así, las páginas finales de la novela parecen determinadas por la tensión entre utilizar o no la ironía. Y todavía más: en qué tono, bajo qué respecto, cuándo, con qué intensidad. No sólo la muerte de Batman, sino el caos social y político de la Unidad Popular, la fuerte lucha ideológica de esos años, el baile de máscaras de la Guerra Fría, son abordados a través de una ironía plástica y ambivalente. Por un lado, cuestiona con distancia la llegada de un superhéroe a Chile, pero por otro —y en una decisión que incluso se podría leer de un modo militante— lo deja caer y elabora discursos —como el relativo a la bala de cianuro que al final recibe Batman— que responden, precisamente, al contexto

en el que fue escrita la novela, es decir, que buscan revelar la propia postura política del narrador.

La muerte del superhéroe, por cierto, puede ser leída de un modo postmoderno —donde la eventualidad de la muerte cuestiona el paradigma de lo superheróico, por definición invencible—, pero dado el contexto militante en que se desarrolla la novela, y tal como el narrador se aproxima a la ironía, convendría hacer la operación contraria y leerla como un gesto antimoderno. La muerte de Batman vale como la imposibilidad concreta del superheroísmo, como el triunfo simbólico del viejo heroísmo, mortal y nacional, alejado de la oferta y la demanda y, mucho más, del capitalismo. De esta forma, entonces, la muerte de Batman sería un gesto poco irónico y acaso militante, que le da el triunfo a Allende y a su revolución tan alejada de la modernidad de Batman y de sus valores de superhéroe.

2.6. Conclusiones

La ironía en *Batman en Chile* se presenta a través de la parodia del cómic protagonizado por Batman y, en particular, centrada en algunos de sus elementos más característicos: el traje y la máscara, la prohibición de la muerte, y la relación intrínseca entre capitalismo y superheroísmo. Las ironías correctivas de la novela, insertas en un mundo de luchas revolucionarias, se leen siempre en un contexto de choque y contradicción cultural. Una y otra vez Batman se confunde —y gran parte del ridículo que lo rodea se desprende de esa confusión— al no leer correctamente los contextos, pues no se amoldan a su conocimiento previo: comunistas constitucionalistas, un capitalista que paradójicamente puede ser comunista, un debate político que en realidad no es más que cháchara.

La aproximación de Lihn conviene entenderla en tensión con el desarrollismo estadounidense y la intervención extranjera. Ahora son otras comunidades —la CIA, los superhéroes, las políticas de la doctrina Truman— las que alteran el ecosistema criollo y su irrupción vale como la violación de lo local. Y lo local —o incluso lo endémico— era el mito de la revolución democrática y no violenta —precisamente lo que no entendía Batman—, que valía como uno de los grandes orgullos no sólo de la izquierda chilena, sino de la tradición republicana.

Para efectos de la novela, entonces, es Batman quien inserta a la política chilena en la Guerra Fría y en la lucha planetaria —para usar ya una terminología de superhéroes— por situarse a un lado u otro de la Cortina de Hierro. Con Batman lo local pasa a tener un rol dentro de una lucha global y con ese cambio no sólo se pierde el mito de la democracia y la estabilidad política, sino que las comunidades intuyen que su especificidad cultural (nuevamente: la revolución democrática) se difumina —o amenaza con hacerlo— en la estandarización de las políticas desarrollistas que intentaban medir a la Unidad Popular en términos ajenos a sus propósitos, es decir, desde el paradigma de la modernidad o el desarrollo.

Batman en Chile es el resultado de la tensión entre la ligereza de la cultura pop y la gravedad del discurso político de los años de 70; entre la adultez de las preocupaciones políticas y la aparente infantilidad del cómic; entre la pretensión local y la excepcionalidad cultural de la revolución democrática de Allende y el contexto internacional de la Guerra Fría. En la novela, la ironía precisamente se presenta en espacios de confrontación y a través de su disonancia permite reflexionar no sólo sobre la política, sino sobre la identidad de las comunidades, que a comienzos de los años 70 iniciaban un proceso que, tal como se intuye en

la novela, las escindirá al menos durante décadas. En ese sentido, tal vez el grito “Batman, go home”, que se lee casi en la mitad del texto (52), sea precisamente la máxima que resume las ansias frustradas tanto del ironista —que busca conservar el jardín del Edén revolucionario— como las del propio Batman —que ya no podrá volver a ser un superhéroe.

3. Mientras tanto en la tele: ironía y propaganda en *¡Arre! Halley ¡Arre!* y *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández

3.1. Presentación de las obras: *¡Arre! Halley ¡Arre!* y *La bandera de Chile*

A diferencia del resto de los capítulos de esta tesis —y atendiendo a la brevedad, pero también a los puntos de contacto—, en este apartado leeremos dos poemarios: *La Bandera de Chile* y *¡Arre! Halley ¡Arre!*, ambos de Elvira Hernández (Lebu, 1951)¹.

Hernández es una reconocida poeta de la generación de los 80 ó NN (Espinosa 2003: 16) —es decir, aquella que comenzó a escribir a mediados de la dictadura—, cuya obra aborda asuntos políticos en un corpus que data de principios de los años 80 y que continúa desarrollándose hasta el día de hoy. La producción de Hernández, tal como la de muchos otros poetas de su generación —o incluso anteriores, como Enrique Lihn, quien, por lo demás, fue una figura central en la formación de Hernández (Arroyo 2013: 14)—, se ha visto marcada por la dictadura y sus más diversas políticas. Por lo mismo, sus primeros trabajos circularon siempre de un modo marginal y ajeno a los circuitos establecidos del libro: de mano en mano, fotocopiados o siendo leídos en festivales poéticos (Zaldívar 2003: 203). Así, muchos de los poemarios de esos años, incluyendo los dos que abordaremos en este capítulo, no tuvieron ediciones formales prácticamente hasta el final de la dictadura². *La Bandera de*

¹ Una versión abreviada de este capítulo aparecerá publicada bajo el nombre de “Mientras tanto en la tierra: ironía en *¡Arre! Halley ¡Arre!*” en *Alpha* 41, n°2 (diciembre de 2015).

² La circulación informal no era extraña en tiempos de dictadura. Tal como decíamos en la introducción, “entre 1974 y 1982 se publicaron en Chile cerca de 88 textos poéticos y 47 novelas” (Sandoval, 2001) —descontando, por cierto, reediciones de clásicos de la literatura chilena e

Chile es un poemario de 26 páginas (203 versos), escrito en 1981 y que circuló en ediciones artesanales a mediados de los años 80, y que se publicó formalmente recién durante los primeros años de transición (1991), mientras que *¡Arre! Halley ¡Arre!* es un poemario de 13 páginas (185 versos), que comenzó a circular justo después del paso del cometa Halley en 1986, pero que tuvo una edición formal recién en los estertores de la dictadura (1989).

Más allá de estas particularidades, la poesía de Hernández ha sido constantemente publicada y leída. La crítica la ha abordado en reiteradas ocasiones (Pellegrini 2006, Sandoval 2001, Galindo 2004, Salomone 2011, Pinto 2011 y 2008, Yubini 2006, Schopf 1991, Zaldívar 2003, entre otros), por lo general en tensión con la memoria y la violencia dictatorial. El año 2013, además, a este reconocimiento crítico se sumó la publicación de *Actas urbe*, una recopilación de poemas y poemarios de Hernández que circularon informalmente durante la dictadura, y que ayudaron a dar más visibilidad y consistencia a un trabajo marcado por las condiciones en que se escribió y distribuyó su poesía.

Incluso el propio nombre de la poeta apela a ese contexto político. Su nombre civil es Teresa Adriasola y la opción de utilizar un pseudónimo no es tanto un recurso romántico —al modo, quizá, de Gabriela Mistral o Pablo Neruda— como una estrategia para despistar a la dictadura. De hecho, en una entrevista

internacional, que se transformaron prácticamente en los únicos libros que circulaban. Ese curioso efecto, por cierto, provocaba una ausencia de literatura nacional, que Alejandro Zambra ha tratado en más de una ocasión (cfr. *No leer* 2010), y daba cuenta de la clausura cultural que significaron los primeros años de dictadura. Además, la circulación de mano en mano o en diarios murales ya contaba con cierta tradición iniciada por Enrique Lihn, Nicanor Parra y Alejandro Jodorowsky en *El quebrantahuesos*, un periódico poético que pegaban en las paredes de Santiago al modo de un diario mural y que circuló durante los años 50. Algo similar, por cierto, a lo que hacían, ya a finales de los años 80, los poetas (Elordi, Mena, Warnken) que mantenían *Noreste*, un periódico poético.

ella misma recordaba que tras leer el manuscrito de *La Bandera de Chile*, un profesor de la Universidad de Chile le pidió buscar un pseudónimo para evitar problemas, pues años antes ya había sido detenida por la policía política de la dictadura (Brodsky 2013: 207).

Ese mismo texto no sólo inaugura su obra, sino que fue escrito inmediatamente tras su detención en 1981:

Después de que estuve detenida escribí *La Bandera de Chile* (...) le pasé ese material a gente del MIR, de la revista *Vanguardia*, y eso fue confiscado (...) *La Bandera de Chile* fue un intento por arrancar ese símbolo que siempre estuvo en manos de los militares, que partió siendo una insignia de guerra para llevarla a otro lugar. Mirarla por su revés, mirarla por la civilidad que tiene que haber ahí (...), en ese momento, como todo estaba militarizado, era importante llevarla a otro terreno (Brodsky 2013: 213).

¡Arre! Halley ¡Arre!, por cierto, responde a condiciones de producción bastante similares. También circuló en ediciones artesanales, en fotocopias y, tal como en el caso de *La Bandera de Chile*, remitía a un intertexto claro, en este caso, el discurso propagandístico en torno al paso del cometa Halley. Frente a la eventual aparición del cometa, que el 9 de febrero de 1986 sería visible desde la Tierra, la dictadura organizó un entramado comunicacional de tal envergadura que, meses antes de su aparición, la discusión pública ya giraba en torno al evento. El *merchandising*, muy en sintonía con el incipiente éxito económico y el impulso de políticas destinadas a incrementar el consumo, iba desde su aparición en barras de chocolate a comerciales de bancos, pasando por programas especiales en la televisión y por dilatados segmentos en los noticieros

donde se detallaba cómo sería el día en que el Halley se podría ver a simple vista. El paso previo del cometa, en 1910 —y tal como en buena parte del mundo—, ya había causado expectación y una gran cobertura de la prensa; sin embargo, en 1986 la escala fue sustantivamente mayor, transformándose, tal como sostiene Sergio Rojas, en una preocupación nacional: “En abril de 1986 la televisión chilena transformó en un acontecimiento de dimensiones históricas el paso del cometa Halley (...) la ‘explosividad’ del acontecimiento no es sino su excesiva *visibilidad*” (2014: 28).

La televisión, como apunta Sergio Durán, se hizo cargo del asunto aumentando las expectativas en torno a un evento destinado no sólo a ser memorable, sino único. El espectáculo de Televisión Nacional, el canal con mayor presencia en Chile, tenía características excepcionales:

Duraría toda la noche, con artistas nacionales e internacionales, esperando el paso del cometa por el limpio, transparente y estrellado cielo de Elqui (...) Para convencer a los directivos, [Jorge Olaya, exdirector creativo de canal] habló de un supuesto interés de parte de cadenas televisivas de Brasil, Argentina y Estados Unidos de anexarse a un posible programa hecho en Chile, aseguró la presencia de una o varias superestrellas de la música popular (se habló de los Rolling Stones y Neil Diamond) y recordó enfáticamente que la oportunidad de ver el cometa se daba una sola vez en la vida (Durán 2012: 32).

Casi treinta años después, el ministro encargado de las comunicaciones reconocería que la utilización política del paso del cometa respondía a que

ciertas leyes cruciales no iban a ser despachadas a tiempo y, por lo mismo, necesitaban enfocar la atención de los medios en otras noticias³.

En este contexto de postdictadura circularon los dos poemarios que nos ocupan. *La Bandera de Chile*, por cierto, ha sido leído como un texto de protesta en el que varios críticos enuncian la presencia de elementos irónicos (Salomone 2011: 7, Pellegrini 2006: 111, Yubini 2006: 22, Zúñiga 2013: 74). Sin embargo, hasta el momento no se ha estudiado cómo operaría esa hipotética ironía, qué características tendría ni hacia dónde apuntaría su filo. En ese sentido, éste es el primer texto que aborda la ironía dentro de este poemario clave en la postdictadura chilena. Por otro lado, resulta curioso que —más allá de nuestro artículo— *¡Arre! Halley ¡Arre!* hasta el momento carezca de textos críticos que lo aborden no sólo desde la ironía, sino incluso desde cualquier punto de vista. En parte para contribuir a llenar ese vacío y, en parte, para ofrecer más luces sobre el modo en que la poesía actuó en un contexto de violencia política, a continuación leeremos cómo la ironía en estos dos textos apunta a blancos distintos: por un lado, al parecer busca criticar los discursos propagandísticos de la dictadura y, a través de esa crítica, confirma a una comunidad que se

³ Dice Francisco Javier Cuadra, ex Ministro Secretario General de Gobierno: “El famoso tema del cometa Halley no es otra cosa que lo que hubiera hecho cualquier gerente de comunicaciones de una empresa sometida a un problema, y el nuestro consistía en que la comisión asesora de estudios de ley complementaria de la Constitución nos iba a entregar un paquete de borradores de las leyes políticas, que nosotros íbamos a dar a la publicidad. Esa comisión nos avisó en enero de 1987 (sic) que no iba a poder cumplir. Bueno, eso a mí me dejaba sin información, y no me quedó otra alternativa que recurrir a otros elementos de la agenda. Y no había nada más. En la economía, Büchi [Hernán, el Ministro de Hacienda durante esos años] todavía estaba en etapa de recuperación. Y entonces nos fuimos a la agenda cultural y en el capítulo *Ciencia* figuraba el Cometa Halley y lo tomamos y lo potenciamos comunicacionalmente, eso es todo. No inventamos el Cometa Halley”. *The Clinic* N° 195, jueves 14 de diciembre de 2006, pp. 40-41 (citado por Durán 2012: 34).

configuraría en la percepción del cometa como un simulacro de paz y buenaventura orquestado por la dictadura.

Para esto, primero nos detendremos en la relación entre ironía y propaganda, o en el modo en que la ironía puede cuestionar la propaganda e incluso los mitos en los que ella se sostiene. Más tarde analizaremos *¡Arre! Halley ¡Arre!* y el modo en que las ironías situacionales abordan el paso del cometa y las ansias de la dictadura por desviar la atención de la agenda política. A continuación, estudiaremos cómo *La Bandera de Chile*, por lo general, utiliza ironías verbales o correctivas para cuestionar tanto el discurso nacionalista como los mitos sobre los que se fundó el país. Ambos poemarios, por cierto, pondrán en tensión la ausencia y la presencia —la simulación y la disimulación—, asunto que en primera instancia deja entrever qué pretendía ocultar la dictadura, pero que un sentido diacrónico permitirá trazar una línea que se extenderá a otros textos de postdictadura, como podremos ver en *Estrella distante* o *Fuenzalida*, donde la ironía también utiliza intertextos que mantienen una reflexión particular entre lo ausente y lo presente.

3.2. Ironía y propaganda

“Leo *El Mercurio* para informarme. No sobre la realidad, obviamente”, decía en 1971 el escritor Carlos Droguett haciendo alusión a la fuerte campaña comunicacional con que el diario de la familia Edwards, en ese momento el más influyente de Chile, intentaba desestabilizar el gobierno de Salvador Allende. Fred Landis, en un estudio sobre la propaganda política y el modo en que la CIA la promovía en distintos países —entre ellos, Chile—, advierte cómo durante la Unidad Popular era común encontrar, entre otras cosas, noticias sobre los

ministros de Allende siempre junto a notas relativas a violaciones y delitos sexuales (1982: 6-37). Así, la mera asociación bastaba para ir creando una narrativa por contigüidad.

Años más tarde, ya en dictadura, no sería extraño encontrar medios de propaganda oficiales como la revista *Chile Ayer/Hoy* donde se contraponían imágenes cotidianas de la Unidad Popular a otras de la dictadura, resaltando los supuestos éxitos y la paz social que reinaba tras el golpe. Esto además de la propaganda ejercida por otros medios que no dependían del gobierno, como la gran mayoría de los diarios que circulaban en el país, pero que de igual modo apoyaban a la dictadura y llevaban a cabo propaganda política.

De hecho, el gran sesgo ideológico de los medios que advertía Droguett durante la Unidad Popular, no sólo continuaría durante los años de dictadura, sino que se sumaría al cierre de radios, editoriales y revistas de oposición, asunto que además produjo un monopolio ideológico de la prensa que se extendería, al menos, durante más de dos décadas (Tironi y Sunkel 1993: 215-246).

Para Randal Marlin, quien estudia la ética de la propaganda durante el siglo XX, una definición contemporánea de esta práctica —y por *contemporánea* entiende aquella que utiliza recursos tecnológicos propios de la segunda mitad del siglo pasado— supondría:

The organized attempt through communication to affect belief or action or inculcate attitudes in a large audience in ways that circumvent or suppress an individual's adequately informed, ration, reflective judgment (2013: 12).

Es decir, la propaganda sería un tipo de persuasión. En particular, una persuasión constante y orquestada destinada a establecer y asentar en una

comunidad una idea como cierta o verdadera. Señala Marlin que la construcción de la propaganda supone siempre la presencia de un mito sobre el que establecer la propagación ideológica. Jacques Ellul ha trabajado al respecto. Según él, la propaganda opera en dos escenarios paralelos y complementarios. Por un lado, da cuenta de un mito y, por otro, pretende imponer una ideología basada en ese mito (1973: 31-32). Los mitos, para Ellul, son una constante en cualquier comunidad y no sólo en las dominadas por la propaganda. La idea de justicia social, democracia, libertad, entre muchas otras, según él, funcionan como mitos fundacionales. La revolución francesa, por ejemplo, es bastante gráfica al respecto —*liberté, égalité, fraternité*, fue uno de los tantos lemas sobre los que se fundó la revolución y que más tarde, ya en la Tercera República, sería adoptado como lema oficial y mito fundacional del país—, tal como la Primera Enmienda de Estados Unidos se funda en la libertad individual o, ya como la declaración de independencia chilena, en la idea de paz social. Sólo sobre esos mitos establecidos se puede construir, según Ellul, una propaganda efectiva. Así, la ideología —es decir, una interpretación falsa de la realidad, en palabras de Jean Baudrillard (1978: 24)— utilizaría esos mitos para asentar una propaganda que apunte a resaltar ideas —o construcciones retóricas— que se dan por ciertas. Ese matiz, por supuesto, es fundamental a la hora de analizar la propaganda y entender hacia dónde apunta y qué pretende. Es decir, qué relato construye.

Jean-Luc Nancy en *La comunidad inoperante* (1983) sostiene que toda comunidad se funda, de un modo u otro, en torno a un mito (53). De hecho, esa comunidad luego operará en función de fines compartidos o ideales, tal como el concepto de “comunidad operante” era utilizado por el marxismo para resaltar no sólo la dimensión social de una comunidad, sino su voluntad de avanzar en torno a un mito al que se supeditan los esfuerzos y los intereses. En este mismo sentido, al pensar en la construcción de las naciones, Benedict Anderson repara

en que estas últimas son “comunidades imaginadas” en el sentido de que “los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (2006: 23). Al decir de Anderson las comunidades no se distinguen por su eventual legitimidad o falsedad, sino “por el estilo con que son imaginadas” (2006: 24). Es decir, por cierta idea preconcebida que bien puede ser asimilada con un mito fundador que da forma y justifica a esas comunidades. Al respecto, Zygmunt Bauman trabaja un acercamiento que también abarca los afectos y advierte que las comunidades valen como “el tipo de mundo al que, por desgracia, no podemos acceder, pero que deseamos con todas nuestras fuerzas habitar” (2006: VII), es decir, que la comunidad se alza como una aspiración en la que el individuo no está en peligro, sino todo lo contrario: se encuentra cobijado por otros individuos que comparten un sistema de valores y rasgos de pertenencia que le permiten vivir en paz y cierta armonía (2006: V-VII). Para Bauman, en otras palabras, la idea de comunidad supondría un “paraíso perdido o un paraíso que todavía se tiene la esperanza de encontrar” (2006: VII), que también entraría en relación tanto con el mito del que habla Nancy —en el sentido de que ese mito remitiría precisamente a la comunidad primigenia que se pretende recuperar— como con la idea de Anderson de que toda comunidad es una comunidad imaginada —en el sentido de que la aspiración de encontrar seguridad en un grupo humano vale también como un acto de imaginación.

Tal como el concepto de propaganda elaborado por Ellul, la idea de comunidad encuentra un punto central en el mito que la funda y, en cierta medida, que la imagina. Es importante tener esto en cuenta, pues el mito sobre el que se sostiene la propaganda —“la pre propaganda”, dice Ellul—, suele ser el mismo que funda o da sentido a una comunidad.

De hecho, revistas como *Chile Ayer/Hoy* o diarios como *La Segunda*, que alteraban las escenas de enfrentamientos armados entre guerrilleros y militares y las hacían pasar por supuestos suicidios colectivos o combates intestinos entre facciones disidentes, precisamente dan cuenta de este fenómeno (Pancani 2014: 54). A través de la propaganda, esos medios apelaban a la paz social y a la tranquilidad que suponía la dictadura, tal como el Estado chileno fue fundado por O'Higgins atendiendo a la necesidad de paz. Una de las grandes construcciones del discurso dictatorial, sin ir más lejos, fue que la Unidad Popular constituyó un tiempo de caos y desorden descontrolado (Godoy 2011), una época alegóricamente sin ley, acaso todo lo contrario al mito de la fundación chilena y, por lo mismo, su mayor temor. Las imágenes del anexo 1, por cierto, son bastante gráficas al momento de mostrar cómo la ideología se cuela en las comparaciones y cómo los textos dan cuenta de un mito. Incluso buena parte de la dictadura estuvo construida a partir de la retórica de la “institucionalización” como un proceso de “reconstrucción nacional” tras la Unidad Popular. En términos generales, la propaganda de la dictadura apunta a ese mito fundacional, que hace de Chile un país ordenado y pacífico que con el golpe de Estado retomaba el cauce que perdió durante el gobierno de Allende.

Así, en un contexto de postdictadura, el filo de la ironía respecto a la propaganda podría apuntar a dismantelar esa construcción mediática. Por ejemplo, textos como los que analizaremos a continuación critican cómo la dictadura insistía en mirar hacia los cielos y fascinarse con un cometa (y toda su trivía, que anunciaban una y otra vez por televisión), mientras que durante esos mismos meses las protestas callejeras alcanzaban su apogeo (Bravo Vargas 2012: 109) y un comando del Frente Patriótico Manuel Rodríguez —a comienzos de septiembre— intentaba asesinar al General Pinochet. Pero la ironía podría apuntar no sólo a dismantelar la propaganda en sí, sino el mito en

que ella se sostiene. Si se desbaratan los cimientos, es decir, los mitos que conforman una comunidad, a continuación cae también la efectividad de esa propaganda.

En estos textos de Elvira Hernández tanto la ironía correctiva como la situacional podrían servir para desarticular discursos que pretenden servir a la propaganda. Ambos tipos de ironía dan cuenta de tensiones entre dos significados —algunos implícitos, otros explícitos—, y no siempre opuestos, pero sí distintos (Hutcheon 1994: 56). En ese sentido, el juego de Hernández resulta particularmente irónico pues, como veremos en las próximas páginas, hay una reflexión constante sobre el modo de entender ciertos emblemas de la dictadura. Así como la bandera de Chile de la que se habla en el poema no será la bandera de Chile que aparece en los medios y que la dictadura reconoce como su emblema (Zaldívar 2003: 203-208), tampoco lo será el cometa que aparece en *¡Arre! Halley ¡Arre!* Habrá una incongruencia entre el cometa que efectivamente pasa por los cielos y aquel que se pretende descubrir en el poema como un simulacro.

Si esta última es la construcción de una verdad falsa, es decir, de una ideología destinada a ser distribuida por canales masivos (Marlin 2013: 12), en toda propaganda está presente la negociación entre la verdad que se pretende imponer —pensemos, por citar un ejemplo paradigmático, en las supuestas apariciones de la virgen María en Peñablanca, que durante la dictadura fueron ampliamente seguidas por la prensa⁴— y el contexto en el que se impone esa

⁴ Miguel Ángel Poblete nació en 1966 y durante seis años (1983-1989) aseguró, en reiteradas ocasiones, haber sido testigo de la aparición de la Virgen María en el cerro El Membrillar, en Peñablanca, una pequeña localidad al interior de Valparaíso, y relativamente cercana a Santiago. Con el paso del tiempo esas supuestas visiones cada vez se fueron haciendo más populares, llegando incluso a congregarse a miles de personas que caminaban junto a Miguel Ángel a través del cerro, mientras él entraba en transe y se comunicaba, directamente y frente a las cámaras de

propaganda —una dictadura que pretendía desviar la atención del acontecer político, pues las políticas del país, en realidad, eran bastante conflictivas. Es decir, la propaganda también opera tensionando dos ideas, tal como en algún sentido lo hace la ironía.

Para estudiar esto, y como ya adelantábamos, leeremos dos poemarios que incluso en sus propios títulos advierten una preocupación tanto por la ironía como por la propaganda. En *¡Arre! Hallley ¡Arre!*, por ejemplo, es posible advertir cómo la expresión “arre”, una interjección que se utiliza en particular para domar a los caballos, en este caso apela a la voluntad dictatorial de dominar al cometa y de utilizarlo a su antojo. De dominarlo, incluso, con cierto dejo de cotidianidad o con la naturalidad que supone el control de un caballo para un domador que ordena que un cometa no se detenga y continúe acaparando la atención de los medios. El otro —*La Bandera de Chile*— apela con sencillez

televisión, que transmitían en vivo y en directo, con la virgen María. Este se inscribe como un capítulo particularmente rico en la cultura chilena para entender el modo en que el imaginario dictatorial estaba en buena parte labrado a partir tanto de la veneración a la Virgen del Carmen, patrona de Chile y de sus Fuerzas Armadas, como de la exaltación de cierto nacionalismo católico, que en ese contexto de Guerra Fría se sobrentendía como una lucha contra el comunismo destinada, ni más ni menos, que a defender a la “civilización cristiana occidental” (Cavanaugh 1998: 80).

De un modo similar al de Hernández, *La aparición de la virgen* (1988), de Enrique Lihn, aborda las construcciones mediáticas generadas por la dictadura, centrándose esta vez en las apariciones de la virgen de Peña Blanca y su relación con los medios de comunicación masiva. De hecho, este cruce entre medios de comunicación y religiosidad se repite también en *Virgenes del Sol Inn Cabaret* (1986), de Alexis Figueroa y en *Vía pública*, de Eugenia Brito (1984). Incluso *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) de Nicanor Parra, se podría leer en tensión con la religiosidad y las políticas televisivas de la dictadura. A propósito de esta relación, Alejandro Zambra apunta que: “no es menor profundizar en (...) el rol que comenzó a cumplir la televisión en Chile, cuya masificación vino a coincidir con los momentos más duros de la dictadura de Augusto Pinochet. La referencia construye en ciertos lectores la inmediata imagen de un país recluso frente a la pantalla de un televisor que no da cuenta de lo que realmente sucede en Chile o, que, más bien, sólo muestra lo permitido” (citado por Binns en Parra 2006-2011: 997).

cometa Halley y del uso propagandístico de la bandera, la dictadura intentó determinar al menos comunicacionalmente, qué era lo que estaba y lo que no estaba en los cielos.

Por ejemplo, en el caso de *¡Arre! Halley ¡Arre!*, la dictadura apuntó a algo que no estaba y que pretendía demostrar que sí estaba. El cometa ciertamente pasaba por los cielos, eso se da por descontado; sin embargo, la construcción propagandística hacía de ese cometa una construcción omnipresente que requería la atención completa de los medios y, en particular, de los noticieros. Es decir, en el texto sobre el cometa Halley hay al menos dos cometas: el real — que tiene un peso de 2.2×1.014 kg, y una densidad de $0,6 \text{ g/cm}^3$, que pasa por la Tierra una vez en la vida, es decir, más o menos cada 73 años (G. Cevolani, G. Bortolotti, A. Hajduk 1987)— y el construido por la dictadura que, como señalaba la propaganda, era un espectáculo único e imperdible, una oportunidad que en el caso chileno era excepcional, pues los cielos del país permitían una visibilidad que no se repetiría en ningún otro sitio del planeta, una ventaja invaluable que todos debían aprovechar, sobre todo considerando los adelantos tecnológicos —telescopios, prismáticos, la televisión— que por primera vez permitirían que todos los chilenos pudieran disfrutar de un espectáculo literalmente único (Durán 2011: 32). Sobra decir que el texto de Hernández juega constantemente con estos dos cometas.

La creación de ese simulacro estelar, construido a través de los medios de comunicación y la propaganda, venía a romper la cotidianidad, y sentaba un estado de excepción noticioso. Por asociación, la dictadura ganaba la singularidad de un cometa que se veía sólo una vez en la vida. Con *La Bandera de Chile* sucede algo similar: el símbolo patrio, que también flamea desde lo alto de un mástil, fue establecido para designar un país fundado bajo el mito — bastante imaginado, todo sea dicho— de paz social —en particular, entre

mapuches y criollos—, pero durante la dictadura comenzó a ser utilizado como el símbolo por antonomasia del gobierno presidido por la Junta de Gobierno. El uso desmedido de la bandera —y en general de los emblemas patrios— en el espacio público, simulaba el mito de unión, paz y orden social en un país radicalmente dividido y quebrado. Es decir, la bandera a través de la propaganda se convertía ahora en símbolo de una presencia (paz) que en realidad daba cuenta de una ausencia (división política).

Las modalidades con que se inician ambos poemas —haciendo referencia a lo que aparece (el cometa) y a lo que desaparece (la pluralidad de la bandera)—, se extenderán durante el desarrollo de los textos, y valen también como los paradigmas sobre los que operó la propaganda durante la dictadura y como dos modos con los que Elvira Hernández reflexiona sobre las construcciones comunicacionales y sus espectáculos de realidad.

Además, y para situar a los textos dentro de un proceso de escrituras de emergencia tan propio de una dictadura (Rojo 1993: 58), parece pertinente apuntar que ambos poemas se sitúan de un modo irónico frente al paradigma del testimonio. Como veíamos en la introducción, el valor de la literatura testimonial resultó central durante los primeros años de dictadura (Bianchi 1990); sin embargo, los textos de Hernández comienzan a dar cuenta de cierta duda en torno a la mera posibilidad de dar cuenta de algo, es decir, de ejercer como testigo. O incluso de denunciar, que fue la función central de gran parte de los testimonios, en particular durante los primeros años de postdictadura (Moreno 2002: 271).

En ese sentido, estos dos textos ponen en duda el papel del testigo y de la realidad a testimoniar. O incluso de la importancia que pueda tener el mero hecho de ejercer una denuncia. Si lo real puede ser un simulacro o si los focos de interés de la sociedad están determinados por los contenidos programáticos de la

dictadura —o, incluso, si los símbolos son utilizados para remitir a una nueva realidad—, la posibilidad del testimonio, al menos para la hablante de estos textos, puede ser motivo de duda. De hecho, alguna vez se intentó leer *La Bandera de Chile* desde el paradigma del testimonio; sin embargo, el resultado apuntaba a que sólo podía ser considerado como tal atendiendo al ánimo por dar cuenta de “la experiencia crucial de una fractura o de un cambio”, pero sin considerar ya el resto de los requisitos usualmente necesarios para que a un testimonio se lo considere como tal (Sandoval, “El traspaso de la memoria”).

La posibilidad de situarse irónicamente frente al testimonio, por cierto, resulta comprensible —y para algunos críticos, sintomática (Lazzara 2007)— si se considera que habían transcurrido casi diez o quince años de dictadura —dependiendo del poema— y las denuncias, por cierto, no conducían hacia el fin de la violencia. O, al menos, no de un modo directo.

Considerando lo anterior, a continuación abordaremos tanto la simulación de un cometa como la disimulación de una bandera. Comenzaremos con *¡Arre! Halley ¡Arre!*, que formalmente fue el primero en ser publicado, y continuaremos con *La Bandera de Chile*.

3.3.1. Ver y no ver el cometa

Los primeros versos de *¡Arre! Halley ¡Arre!* de inmediato ponen en tensión, por un lado, la recepción generalizada de la propaganda y, por otro, la ironía de la hablante. Esta última opta por no combatir o denunciar la propaganda, como lo venían haciendo los medios de oposición, sino que la da por sentada, es decir, por cierta. Asume la ideología del mensaje dictatorial como cierta y, por lo

mismo, cuestiona su estatuto de veracidad. Así, el resultado es particularmente irónico.

No vi el Halley el primer día
de su aparecida, cuando vio la luz para nosotros.
Dicen que venía con un brillo de sol (...)
Una cabellera afro increíble centroamericana.

No lo vi.
No lo vi.
con mi cabeza hundida entre papeles
letras sin sentido, letras
y me perdí esa maravilla de frac
esa fiesta nocturna, esa revuelta oscurona (...)
Dicen que era como una cabeza degollada apareciendo
sin nunca querer aparecer. (29)

El receptor de esos versos inaugurales es la primera persona plural. Un *nosotros* —“cuando vio la luz para nosotros”— que dado el contexto no requiere de explicación, pues el Halley es un asunto de interés nacional y político y, por extensión, esa comunidad a la que refiere es la más amplia que se podrá encontrar en Chile, es decir, la de quienes viven en el país y se ven iluminados —literal y metafóricamente⁶— por el cometa. La hablante, al menos en estos

⁶ Las expresiones lumínicas suelen evocar revelaciones. “Dar a luz” supone el nacimiento, tal como “dar a la luz” sugiere una presentación en sociedad o como “dar luz” sugiere una explicación racional que ilumina lo antes ignorado. En las religiones los “iluminados” son quienes revelan la voluntad de los dioses o quienes conocen lo desconocido. La expresión “vio la luz para

versos inaugurales, es consciente de que no habla por ella sola, sino en nombre de esa comunidad. Sin embargo, la hablante no ve el cometa, pese a que es el objeto de su poema y pese a que estaba en los cielos, dando la luz a quienes lo miraban, tal como aseguraba la publicidad de la dictadura y los mismos versos.

Se sobrentiende que todo objeto dador de luz debiera suponer las ansias de ser avistado dadas sus cualidades eminentemente positivas, tanto históricas como culturales (racionalidad, revelación divina, entre otros), mucho más considerando el acto de propaganda que lo antecedía. Sin embargo, en los versos la hablante mantiene una posición pasiva frente al cometa, que es quien da la luz, quien efectivamente hace y ejerce una acción. Además, esa primera persona plural del segundo verso contrasta con la tercera persona plural que aparecerá más adelante —“Dicen que venía con un brillo de sol”. Esta última vale como la voz indeterminada de la propaganda, que asegura qué es qué y lo que está sucediendo. Por lo mismo, los primeros versos se transforman en una ironía situacional, en cuanto la posición del ironista —quien no mira hacia los cielos cuando dice que el cometa los viene a iluminar a todos— está cruzada por la tensión entre lo que se debe ver y lo que no se ve. Entre lo que ella —y nosotros, en algún sentido, pues nos incluye junto a ella— no ve y lo que ellos dicen que está sucediendo. Incluso, podríamos estar frente a una ironía situacional de modo pictórico, al decir de Pierre Schoentjes. Una ironía donde la situación está dada por la yuxtaposición de elementos contradictorios frente a los que la hablante, en este caso, queda perpleja (2001: 52).

nosotros” también podría apelar al modo en que la religiosidad y la dictadura estaban tan unidas. Así, la luz revelada del cometa sitúa al astro en una dimensión no sólo astronómica, sino mitológica o al menos ligada a una narración —una narración del Estado, podría decir Ricardo Piglia— donde el astro no es sólo un astro, sino la prueba de que Dios (o lo sagrado) celebra y confirma la grandeza de la obra dictatorial.

La hablante no descarta derechamente la existencia del cometa, ni la pertinencia de la propaganda, no la critica de un modo explícito, sino que sencillamente da cuenta de que no lo ve. De todos modos, toma por cierta la palabra del Otro y se preocupa de describir el espectáculo —“Dicen que venía con un brillo de sol”, “Dicen que era como una cabeza degollada”—, sin enjuiciar, al menos formalmente, esa descripción. De hecho, se cuegan las comparaciones con el “sol” y la “cabeza degollada”, que contrastan entre sí y también sugieren irónicamente que para los Otros tanto el sol como las cabezas cortadas son parte de un espectáculo digno de describir un avistamiento único. Incluso, la hablante también dice “esa maravilla de frac/ esa fiesta nocturna” o llama la atención sobre “Una cabellera afro increíble centroamericana” para situar al avistamiento del cometa como un episodio fuera de toda normalidad.

Sin embargo, y como se verá en el transcurso de las páginas, la urgencia del poema —y su sentido político— pasa por el gesto pasivo de la hablante y por las ansias de llamar la atención frente a la necesidad instalada —e instigada— de mirar hacia los cielos y dejar de ver lo que sucede en la tierra, como si quien se abstraiera de esa narrativa celestial fuera ajeno a la realidad.

A continuación encontramos otro ejemplo bastante gráfico donde la pasividad resulta central, pero ahora subrayando la importancia de los medios, casi como si el cometa realmente fuera una construcción mediática y no un cuerpo celeste.

No vi el cometa el segundo día.
 Sí, sí lo vi en todo su esplendor
 en cada pantalla rejuvenecido
 por la intensa publicidad.
 Lo recuerdo.

Las cámaras secretas del universo
le seguían el paso, la astrofísica y
las astronomías, los cálculos
matemáticos y todas las probabili-
dades de sus cepos, lo tenían cercado.
Lo recuerdo, lo vi.

Pasé noches enteras estudiando su imagen
frontal, de perfil, de espaldas
y fue como verlo íntegro.
¿Lo vi? Lo recuerdo. (40)

En uno de los fragmentos de más arriba —“¿Lo vi? Lo recuerdo”— queda de manifiesto cómo se cuela la ideología que permite ver lo que no está. De hecho, parecen completamente irrelevantes los datos empíricos que, como decía Francisco Javier Cuadra, comprueban que efectivamente pasaba un cometa sobre las cabezas de los chilenos, dejando incluso una larga cola luminosa de treinta millones de kilómetros. “¿Lo vi? Lo recuerdo”, se pregunta y responde la hablante en un acto casi automático que resume el modo en que opera la ideología presente en la propaganda, que permite ver lo que no está, y el éxito aparente, si se quiere, del simulacro de esperanza y buena nueva.

La tercera persona plural de los primeros versos, ahora parece encarnarse directamente en los medios de comunicación y la propaganda —“lo vi en todo su esplendor/ en cada pantalla”, “rejuvenecido/ por la intensa publicidad”, “las cámaras secretas”. Ellos son fundamentales para pronunciar ese “sí” irónico que enuncia la hablante. Quien no ha visto el cometa con sus propios ojos, quien

ciertamente no puede ejercer de testigo, pero que se autocuestiona su experiencia, pues los medios insisten en que todos lo vieron —y ella, por cierto, es parte del todo. De hecho, la hablante con mucha ironía sugiere incluso que verlo (o no) es completamente irrelevante, pues el discurso oficial, resguardado en los datos científicos, sienta al cometa como una realidad inobjetable y concreta. Tanto así, que finalmente cede y se hace testigo de lo que no le consta: “lo vi”. Es interesante la importancia que se le otorga a lo comprobable en el contexto de la dictadura. Por ejemplo, en el caso de los detenidos desaparecidos, el axioma sobre el que se construye el discurso de protesta pasa en buena medida por el *dónde están*, en una clara y evidente apelación a la condición paradójica de detenidos y, al mismo tiempo, desaparecidos. Por un lado está lo comprobable y verificable (la detención) y, por otro, lo que no se ve y, por extensión, lo que no se comprueba (la desaparición), es decir, la muerte. Así, en realidad el axioma del discurso de protesta se podría enunciar en términos de que lo comprobable (la condición de detenido) sería estrictamente falso, pues lo no comprobable (la muerte) sería verdadero. Sobre esta misma tensión a ratos irónica y a ratos paradójica volveremos en el próximo capítulo, cuando leamos *Estrella distante*.

Las cámaras de televisión y la construcción propagandística en torno al cometa son mecanismos que construyen una realidad distinta —e incluso opuesta— a la que sucedía en las calles. Sin embargo, para la dictadura sólo se podría acceder a la verdad —y he ahí la ideología— en segundo grado: a través de cámaras y pantallas. Es decir, el mito o la idea imaginada que subyace en la comunidad quedaría mediada por la propaganda. Sería a través de las pantallas o las portadas de los diarios que los espectadores o los lectores se podrían reconocer como parte de una comunidad iluminada por el cometa.

El asunto, por lo demás, es sintomático de otros debates postdictatoriales, sobre todo en torno a la apropiación de espacios públicos como un acto de resistencia frente a la predominancia del espacio privado (Brito 1994). La dictadura invitaba, ya en un plano urbano, a vivir puertas adentro o, en el mejor de los casos, en centros comerciales bien delimitados, pero siempre lejos de las calles y las plazas, de los espacios con vocación pública y comunitaria. Durante esos años, de hecho, aparecerían los primeros suburbios sin veredas, tal y como si el acto de caminar por la ciudad supusiera una prohibición. Es decir, la invitación de la propaganda a experimentar lo comunitario desde la televisión o la prensa estaba muy en sintonía con las políticas de las puertas cerradas y la clausura de los espacios públicos.

El acto de no ver, y sin embargo de recordar gracias al poder de la propaganda, decíamos, es la paradoja de la memoria. Si la importancia de esta última está dada por la capacidad de testimoniar, de dar voz e incluso de hacer válida y visible una vida, el hecho de recordar lo que no ha sucedido se presenta como una paradoja. Vale como una duda —acaso una ironía— que invalida los discursos oficiales en torno a lo que se recuerda y a cómo se recuerda. La idea volverá a aparecer también más adelante, cuando leamos *Estrella distante* y *Fuenzalida*. En esos casos, la memoria oficial también mostrará, ahora desde otra perspectiva, cómo lo verdadero —o lo digno de ser recordado— tiene un estatuto fantasmagórico, como si la postdictadura fuera una realidad en la que no se puede confiar, y en la que el recuerdo nunca es fiable.

Pero volviendo al poema, los versos de recién parecieran sugerir que la realidad es una construcción de la dictadura, que como toda realidad incrustada en una pantalla, se combate de un modo irónico y muy curioso: no viendo o apagando la televisión.

Creo haberlo entrevisto en sueños
que es como no ver.

Perseguir la ceguera de su imagen
Presentirlo en la veloz negrura (31)

El sueño como escenario de irrealidad (“que es como no ver”) o la paradoja de la imagen ciega (“Perseguir la ceguera de su imagen”) apuntan también a la misma idea. Realzan la voluntad de cuestionar el estatuto de realidad generado por la propaganda. El sueño y la ceguera —o incluso lo que no se puede ver—, sobra decirlo, en este caso no son irreales sino parte constituyente de lo real; sin embargo, su particularidad está en distanciarse del modo en que se construye la realidad o sus imágenes. El sueño no sólo supone el cierre de los ojos sino el alejamiento o la suspensión de la conciencia. La ceguera que emitiría el cometa opera en idéntico sentido, como una paradoja que impide ver lo que se quiere ver. Una imposibilidad manifiesta que termina, en este caso, cuando la hablante despierta.

Nada más.
Después estaba despierta (31)

Las cámaras de televisión y el aparato propagandístico de más arriba volverán en el transcurso del poema, pero enfocado también a los muchos productos asociados al avistamiento, y a las expectativas propiciadas por la prensa y el consumo. En este sentido, también el poema resulta muy contemporáneo y da cuenta del modo en que cambiaba la economía chilena y cómo el acceso al consumo aumentaba mientras descendían los índices de

pobreza. El ejemplo que sigue aborda precisamente esa fiebre de consumo en torno al avistamiento:

buses arrendados a precio módico:
sólo Dios sabe si regreso. Tour-ofertas, binoculares alemanes de alta fidelidad, largavistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua caliente, té y café en saquets, el equipax, viento fuerte, bolsas que vuelan como volantines, nylones que ondean como tules, latas que ruedan como truenos, botellas que se quiebran como cráneos, catres de campaña, dos-en-uno, uno para todos, papel CONFORT, los astros a lo lejos, cuarto menguante, cuarto a la intemperie, blá, blá, blá, blá (36).

La sucesión de artefactos y las seducciones del capital —“binoculares alemanes de alta fidelidad, largavistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua caliente”—, que giran en torno a la aparición del cometa y su publicidad, pueden entenderse también como expresiones concretas de una realidad administrada y filtrada a través de las muchas caras del capital. El fragmento, por lo demás, ofrece una enumeración no carente de ironías verbales —“botellas que se quiebran como cráneos” “dos-en-uno⁷, uno para todos”— que abordan con distancia la incipiente llegada del liberalismo y muestran ahora cómo los cráneos quebrados pueden ser deseables —a fin de cuentas se los enumera junto a una serie de elementos de consumo, en algún sentido aspiracionales, que a partir de los años 80 dejan de ser exclusivos de las clases altas— o cómo un chicle, es decir, un elemento de consumo eminentemente

⁷ Una marca de chicles muy popular.

desechable, se transforma en un objeto comunitario y politizado (“uno para todos”, dice la hablante, ironizando a partir del famoso lema de los tres mosqueteros, de Alexandre Dumas: “uno para todos, todos para uno”⁸). La ironía se sirve del chicle para denunciar cómo la dictadura entendía el consumo como una experiencia comunitaria o de identidad. Así, la política pasa a ser parte del mercado y objetos desechables como el chicle se yuxtaponen con axiomas de solidaridad comunitaria —como la frase de Dumas—, que reducen las aspiraciones políticas a aspiraciones comerciales, es decir, que todos puedan acceder a un chicle.

“La dictadura militar se propuso una continuidad histórica con el pasado independentista del siglo XIX y, en ese contexto, los proyectos poéticos que empiezan a desarrollarse hacia fines de los setenta proponen tensiones que, por un lado, niegan este ‘proceso modernizador’ y, por otro, se apropian de sus registros de violencia”, escribe Naín Nómez (2007: 148) a propósito de la poesía en dictadura. El ejemplo de recién da cuenta, precisamente, de cómo la hablante fija su atención tanto en la violencia como en ese proceso modernizador. Sin embargo, la primera parte de la observación de Nómez también parece pertinente, pues resulta posible leer en los avistamientos del Halley —pero también en las apariciones de la Virgen de Peñablanca que poetiza Lihn e incluso en la reapropiación de la bandera que hace Hernández— construcciones que buscan volver al mito de la fundación chilena, de la paz que se daba por supuesta. La construcción de apariciones y cometas vale también como un

⁸ Si bien la cita es reconocida popularmente como el lema característico de *Les trois mousquetaires* (1844), existía previamente en latín (“Unus pro omnibus, omnes pro uno”) y era ampliamente utilizada en la antigüedad.

capítulo mitológico de la narración dictatorial que insertaba —que necesitaba— un nuevo mito⁹ y, por lo mismo, configurar una nueva comunidad.

La ironía sobre el cometa Halley, por cierto, tuvo una arista social de la que también se da cuenta en el poemario. De hecho, ella también tiene que ver con la tensión entre lo presente y lo ausente. La evidente manipulación del cometa por parte de la dictadura trajo consigo la respuesta irónica de quienes utilizaron la alta exposición mediática del astro para resaltar que el mensaje no era la buena nueva dictatorial, tal como simbólicamente aseguraba la dictadura, sino el comienzo de la redemocratización.

En la primera semana de abril ya circulaban por doquier miles de hojas sueltas que mostraban al general atado a la estela del cometa, despidiéndose de esta tierra. Debajo del dibujo, las juventudes políticas opositoras invitaban a los jóvenes a congregarse en todas las plazas chilenas para contemplar el fenómeno nocturno, pero particularmente en la céntrica plaza Italia que, debido a su excesiva luminosidad artificial, bien podría ser uno de los lugares menos indicados del planeta para vislumbrar el cielo. Todo el mundo entendió que se trataba de una nueva y original manera de desafiar una reciente prohibición gubernamental de efectuar encuentros públicos. Y que, por tanto, el que acudiera a la cita tendría que sufrir las consecuencias (...) No sólo no se podía ver el cometa: las nubes de gases lacrimógenos no dejaban siquiera divisar las estrellas. Sin desalentarse, algunos de los

⁹ Recordemos también que a comienzos de los años 80 Pinochet se impone el título de Capitán General, que derivaba directamente de la Colonia y que quedó en desuso desde que, por última vez, lo utilizaran Bernardo O'Higgins y Ramón Freire.

muchachos, guarecidos detrás de árboles, seguían gritando: “Cometa, hermano / llévate al tirano” (Dorfman, “El cometa Halley”).

En *¡Arre! Halley ¡Arre!* es posible leer versos en los que se refiere a la misma historia que recién contaba Dorfman. Es decir, al modo en que la resistencia boicoteaba las pretensiones dictatoriales e invitaba a protestar en Plaza Italia sin mirar el cometa, sino la calle.

No se vio el Halley en Plaza Italia.
Era plaza ocupada y plaza desocupada al mismo tiempo (...)
A moco tendido, llorando los merodeantes,
Los nocturnos, los lunáticos, la ciénaga de la noche
Vieron rarefaccionarse el éter sin ver la estrella (39).

Los versos de Hernández dan cuenta de una plaza simultáneamente vacía y ocupada. Vacía en un sentido literal, pero simbólicamente ocupada por la resistencia que impidió el acto, pues la dictadura temía una gran revuelta y optó por suspender el evento. Así, en ella sólo había “merodeantes”, gases lacrimógenos propios de las fuerzas especiales de la policía (“el eter”) y las víctimas de esos gases llorando “a moco tendido”. Es decir, un escenario violento que remitía precisamente a las clásicas políticas de la dictadura — violencia y calles clausuradas— esta vez develadas por la apropiación semántica del cometa. En otras palabras, la ausencia del cometa, o del espectáculo destinado a verlo, sencillamente desnuda a la dictadura en su dimensión más cotidiana. Por un lado, la televisión llenando de propaganda los hogares y, por otro, la policía llenando las calles de gas lacrimógeno.

3.3.2. Ver y no ver la bandera

Los primeros versos de *La Bandera de Chile*, tal como en el caso del poema dedicado al cometa Halley, apelan a la tensión entre lo presente y lo ausente. Esta vez no será en torno a un cometa que se simula en las pantallas y las portadas de los diarios, sino a la imposibilidad de reconocer una bandera cuando la propaganda se encargaba de hacerla flamear en tantos sitios como podía, volviendo absurdo que alguien no se percatara de su presencia (Pellegrini 2006: 111):

Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile
 en el porte en la tela
 en todo su desierto cuadrilongo
 no la han nombrado
 La Bandera de Chile
 ausente (9).

Resulta interesante cómo la bandera literalmente opera en un contexto negativo donde la acción y la presencia están siempre suspendidas: “nadie ha dicho”, “no la han nombrado” y está “ausente”. En ese escenario la bandera de Chile, el símbolo común de un país, aquello que representa a una comunidad y que fue usado una y otra vez por la dictadura, en cada punto de prensa y en cada boletín oficial, está curiosamente desaparecido o acaso oculto.

En algún sentido, y tal como en el caso del cometa, la ironía de la hablante está dada en buena medida por el acto de no ver. Hay una bandera que ella dice no reconocer en ninguna parte, pese a que en el contexto dictatorial su imagen estaba de sobra difundida. De hecho, incluso para el referéndum de 1978, con el

fin de reformar la Constitución y garantizarle al jefe de la Junta de Gobierno el estatuto legal de presidente, la bandera vale, ni más ni menos, como el logotipo del General Pinochet (anexo 2). Sin embargo, con el correr de los versos, es posible sospechar que la hablante no hace referencia a la desaparición de la bandera apropiada por la dictadura, sino a la bandera que debiera hacer referencia al mito de la fundación y la paz social, la bandera que refleja el mito de la unidad nacional y no su fractura.

María Inés Zaldívar sostiene que en el transcurso del poema “esta ignorancia se hace cada vez más explícita, hasta convertirse en un gesto radical de denuncia del engaño colectivo que se vive al asumir como obvio el símbolo ‘bandera’” (2003: 206). Marcelo Pellegrini, en tanto, asume que la bandera subyace en el poema como “un acto de habla” (2006: 112), que pareciera apuntar a dismantlar la idea de bandera, a resignificarla a través de su incapacidad de ver lo que al resto le resulta evidente: que la bandera de Chile ya no es más la bandera de Chile, sino un símbolo de la propaganda. Guido Arroyo, en la introducción de *Actas Urbe*, el compilado con la poesía sobre la dictadura de Hernández, a su vez apunta que “*La Bandera de Chile* aborda el emblema nacional como un símbolo que (...) repiensa el sentido de la estrella” (2013: 13), en alusión, por cierto, a la estrella solitaria de la bandera chilena.

Según el diccionario de la Real Academia, una bandera es una “Tela de forma comúnmente rectangular, que se asegura por uno de sus lados a un asta o a una driza y se emplea como enseña o señal de una nación, una ciudad o una institución”. La bandera chilena que se utilizaba durante la dictadura, y que se utiliza hasta el día de hoy, se crea en octubre de 1817 y responde a la adaptación de la bandera araucana (de fondo azul y una estrella solitaria de color blanco) y las banderas que se utilizaron durante el proceso independentista (por lo general, franjas horizontales rojas y blancas). Tal como señala Soubllette, la bandera y su

en el mástil centro del Estadio Nacional (...)

La Bandera de Chile sale a la cancha

En una cancha de fútbol se levanta la Bandera de Chile (17).

Los versos, como salta a la vista, son bastante gráficos: el hecho de tirar la bandera por la ventana remite a las grandes celebraciones en las que se desplegaban banderas desde los edificios; las lágrimas, a los programas televisivos como Teletón que exaltaban el nacionalismo a través de supuestos valores patrios como la solidaridad y la caridad, por lo general con la bandera en pantalla (Peñuela 2012: “Teletones en Chile...”); el “Empire Chilean”, tanto en su ánimo anglosajón como en referencia al Empire State de Nueva York, el edificio en ese momento más alto del mundo, remite al deseo de progreso y desarrollo tan propio del discurso dictatorial; mientras que el estadio y la cancha, es decir, el lugar donde se juega fútbol u otros deportes, refieren tanto a la importancia del deporte para el aparato propagandístico¹¹ como al Estadio Nacional¹², un sitio indistinto de tortura o recreación.

¹¹ La relación entre propaganda y deporte, sobre todo en contextos bélicos o autoritarios, tiene una gran tradición. Para más información se puede consultar *Olympic Industry Resistance: Challenging Olympic Power and Propaganda* (2008), de Helen Jefferson Lensky. El ajedrez, en particular, también cuenta con una dilatada historia de manipulación política sobre todo durante la guerra fría (*White King and Red Queen: How the Cold War Was Fought on the Chessboard* [2008], de Daniel Johnson, o incluso *The Immortal Game* [2011], de David Shenk, sirven para hacerse una idea al respecto). En el caso chileno resulta interesante la tesis de Luis Urrutia en *Colo-Colo 1973, el equipo que retrasó el Golpe* [2012], donde sostiene que el golpe de Estado en 1973 fue retrasado un par de meses para que Colo-Colo, el equipo más popular de Chile, pudiera jugar por primera vez la final de la Copa Libertadores —torneo que anualmente reúne a los mejores equipos de cada país latinoamericano.

¹² Es ampliamente conocido que el Estadio Nacional, el centro de deportes más grande de Chile, fue reconstruido especialmente para albergar la final del mundial de fútbol de 1962, y utilizado desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 9 de noviembre del mismo año como centro de detención y tortura.

Así, pese a que a ratos la hablante reconozca la presencia de la bandera tanto en el estadio como en las ventanas de las casas, su ceguera seguirá siendo la misma. Ésa, al menos para ella, no será la bandera. O no la real, sino su simulacro. De hecho, y tal como decíamos, la bandera parece visible sólo gracias a la presencia de la televisión o de grandes espectáculos callejeros que pretenden aglutinar e interpelar a comunidades masivas.

A lo largo de las escasas páginas del poema, de hecho, la hablante insistirá una y otra vez en la idea de esos primeros versos al decir que “La Bandera de Chile es extranjera en su propio país/ no tiene carta ciudadana/ no es mayoría/ ya no se la reconoce (20)” o “Nadie ve a la Bandera de Chile pasar por las noches” (21), “Los museos guardan la historia de la Bandera de Chile/ disuelta anónima encubierta” (28). Es decir, es una bandera que no está, o no se ve, inexistente y despojada de su condición de símbolo, a la que sólo se puede acceder por la propaganda, que se aprecia en los balcones y los estadios, rodeada de una pompa oficial que, en contextos destinados a multitudes, la señala como símbolo.

Al respecto, Marcelo Pellegrini apunta que el texto de Hernández “anuncia su propio acto de habla (...): decir la bandera es reinventarla y quitarle su ausencia y su silencio” (2006: 112). Claro que al mismo tiempo, ese “acto de habla” — que hace sentido si la consideramos también como una ironía verbal, un acto voluntario de enunciar lo contrario a lo que enuncia— supone una importante dimensión comunitaria. A fin de cuentas, el poema trabaja sobre comunidades que ya no se reconocen en esa bandera. Si el objeto de su crítica son las políticas de la dictadura, el receptor de la ironía es la comunidad que, ya en términos de Hernández, ha quedado sin bandera. La incapacidad de la hablante para ver o para reconocer al símbolo patrio como propio, vale como síntoma del quiebre de una comunidad nacional. O al menos del símbolo del mito fundacional. La

bandera —tanto la de la dictadura como la de la hablante— funciona entonces como el símbolo de una comunidad fragmentada que puede reconocer la ironía de ese “gesto de habla” sólo si percibe la escisión entre ambas banderas.

En *La Bandera de Chile* llama también la atención el mismo título de la obra. Esa mayúscula innecesaria en *bandera*, que sólo remarca cierto afán de distancia, respeto y jerarquía que, por un lado, da cuenta de las ansias dictatoriales de hacer de la bandera un símbolo omnipresente y superior y, por otro, de mostrarla como ajena. Como un símbolo con el que no se tiene cercanía, sino un respeto temeroso basado precisamente en la jerarquía y la distancia. Así, el título también con cierta ironía hace referencia a una seña comunitaria que convoca a todos quienes, tal como muchos otros artistas, tomaban distancia de los símbolos secuestrados. Para Alicia Salomone, el poema se inserta dentro de una producción poética propia de la postdictadura del Cono Sur donde la idea de comunidad se construye y se reconstruye a partir de cierta “posición frente al contexto cultural del cual emerge” (2011: 8), asunto que supone la marginalidad tanto de la mujer como de la poesía en dictadura.

Según Salomone, el trabajo de Alejandra del Río, Roberta Iannamico, Diana Belessi, y Elvira Hernández está siempre atento a construir nuevas comunidades. En el caso de *La Bandera de Chile*, escribe, un poema donde “la ironía cobra un papel central”, el símbolo patrio representaría “a *otra* bandera de Chile, la de los perseguidos y humillados” (2011: 7), que se lee también como una alianza simbólica entre la hablante y “el movimiento poblacional, que en 1980 irrumpe en el espacio público en abierto desafío al autoritarismo militar” (2011: 7)¹³. De

¹³ Durante los años 70 y 80 un importante número de ciudadanos marginados del sistema económico habitó sin permisos sitios privados. Allí construyeron ellos mismos sus casas creando villas improvisadas al margen de la ley (los terrenos no les pertenecían) y de la vida urbana (carecían muchas veces de luz eléctrica y agua potable). Muchos de esos sitios terminaron

hecho, según Karem Pinto el famoso verso de la toma de la bandera —también de Elvira Hernández, pero que no forma parte de este texto—, hace referencia a ese movimiento de tomas ilegales que florecía a comienzos de los años 80:

No se dedica uno
La bandera de Chile
se la entrega a cualquiera
que la sepa tomar (“La toma de la bandera”)

También enfocando la dimensión eminentemente política y comunitaria del poema, pero ya desde otro punto de vista, Guido Arroyo sostiene que “en los textos de Elvira Hernández no figuran casas. La preocupación es siempre el entorno” (2013: 17). Y el poema que nos interesa ciertamente no es la excepción. Las casas —e incluso la idea de hogar— se presentan como elementos reconocibles en la literatura chilena de postdictadura, como un claro reflejo alegórico o elíptico de la clausura de lo público —las obras de Carmen Berenguer (*Naciste pintada* 1999), Carlos Cerda (*Una casa vacía* 1996), Diego Maquieira (*La tirana* 1983), Juan Luis Martínez (*La nueva novela* 1977), entre otros, son contundentes al respecto¹⁴. Sin embargo, Hernández opta por abordar los temas y los espacios públicos bien lejos no sólo del testimonio, como anotábamos más arriba, sino también de los espacios privados (Arroyo 2013:

transformándose en poblaciones bien establecidas. Uno de los más famosos, precisamente, es la población La bandera, creado en 1978 con la ayuda de distintas organizaciones de izquierda, como el MIR, que intentaban organizar políticamente esas apropiaciones de terrenos, conocidas popularmente como “tomas” (Rojas, “La Toma de Terrenos en La Bandera”).

¹⁴ El tema de la casa, tal como el de la tensión entre lo público y lo privado, ha sido abordado varias veces por la crítica. Al respecto destaca el estudio de Eugenia Brito (*Campos minados*, 1995), sobre la importancia de los espacios privados en contraste con los públicos durante la dictadura.

Los versos finales del poema, por cierto, vuelven a la tensión entre lo ausente y lo presente. El poema queda abierto y casi dispuesto para ser llenado por el receptor, acaso en un gesto militante.

3.4. Conclusiones

Recién leímos la aparición del cometa como una simulación y la desaparición de la bandera como una disimulación. La argumentación, en general, apuntaba a que ¡*Arre! Halley* ¡*Arre!* evidenciaba un cometa que no era el prometido por la propaganda, y que la bandera que la hablante no reconocía o no lograba ver, en

La Bandera de Chile, en realidad era la bandera que la dictadura utilizó como símbolo.

En ambos textos el procedimiento era muy similar y suponía una polisemia. En el caso de *¡Arre! Halley ¡Arre!* primaba la ironía situacional, pues la tensión entre los significados se daba, precisamente, porque la hablante se negaba a mirar hacia los cielos, tal como sugería la dictadura. Sin embargo, en algún sentido la ironía podría ser verbal, pues el origen de esa tensión también estaría en la polisemia que rodea al cometa, que genera confusión. *La Bandera de Chile*, por otro lado, la estudiamos como una ironía correctiva o verbal, pues en este caso era evidente que el juego entre los sentidos se da —o está dado— por la acepción con que se usa la idea de bandera. Sin embargo, y tal como en el caso anterior, en algunos ejemplos perfectamente se podría hablar de ironía situacional o pictórica, si consideramos los versos en que la hablante dice que frente a ella no hay una bandera, mientras que la descuelgan de los edificios y aparece constantemente en televisión. Este último punto tiene además el valor agregado de que los estudios sobre *La Bandera de Chile*, un texto paradigmático de la postdictadura, ya sugerían o advertían la presencia de ironía, pero hasta el momento no se había investigado qué función podría cumplir esa ironía o hacia dónde apuntaría.

Más allá de estas observaciones, la intención de este capítulo no es tanto cartografiar la ironía, como intentar entender hacia dónde apunta su filo. Así, en ambos casos la crítica se enfoca evidentemente en la propaganda de la dictadura. En el caso de *¡Arre! Halley ¡Arre!* lo hace partiendo del supuesto de que la construcción mediática es cierta y, en *La Bandera de Chile*, de lo opuesto, es decir, que esa bandera que se exhibe en los medios no se corresponde con la bandera de Chile. La estrategia sólo en apariencia es distinta, pues en ambos casos la hablante tensiona lo presente con lo ausente. Este punto parece

fundamental si situamos a los textos en plena dictadura, en un escenario de detenidos desaparecidos y, en un plano más general —y al decir de Armando Uribe (1974)—, de un país que abandonaba una tradición —cívica, económica, cultural— y adopta otra por medio de la violencia.

La desaparición y la aparición, como veremos en los capítulos siguientes, se repetirá como un *leitmotiv*. En esos casos, por cierto, tendrá mucho que ver el cuestionamiento a la memoria oficial contrapuesta sobre todo con la memoria personal. Por lo mismo, creemos, son importantes estos textos de Hernández. A fin de cuentas su aproximación a lo presente y lo ausente, lo aparecido y lo desaparecido, no tiene la misma dimensión diacrónica de los textos escritos en democracia, que reflexionan sobre la violencia en retrospectiva (o al menos desde sus huellas). Los poemas de Hernández abordan la violencia y la dictadura en vivo y en directo, para usar ahora la terminología de la televisión. Su reflexión está del todo situada en el presente, como una escritura de emergencia y de urgencia —acaso efímera, dado los medios de producción—, pero evitando siempre, tal como sostiene Pellegrini, caer en el panfleto o en la militancia incapaz de cuestionarse irónicamente (2006: 112).

Con este acercamiento, por supuesto, se cuestiona la posibilidad de construir una memoria clara y testimonial, muy segura de sus verdades. De hecho, la ironía en textos como los de Elvira Hernández, precisamente, acata la petición que años más tarde haría Nelly Richard de evitar “el monumento” y “el documento” (Richard 2000: 11-12) a la hora de pensar la postdictadura. En los textos de Hernández nada es estático y la misma posición de la hablante es siempre consciente tanto de su lateralidad como de su marginalidad, e incluso de lo que podríamos llamar, en atención a la oferta comunicacional mostrada en el poema, la polisemia de lo real. Se podría pensar, en todo caso, que la posición de un ironista en un contexto de violencia, que habla en presente y no en

perspectiva, que pretende derrotar las construcciones de la propaganda, siempre supondrá la certeza de que su blanco está en lo incorrecto. Eso puede ser cierto en estos textos de Hernández; sin embargo, lo que queda en entredicho gracias a la ironía es cómo ni la bandera ni el cometa pueden ser leídos sólo de un modo (y nada más que de un modo). La poesía de Hernández, por lo mismo, está muy atenta a mostrar los pliegues de la realidad, a señalar que no se puede testimoniar, que la denuncia se vuelve inoficiosa y que, por lo mismo, no se puede hacer de la bandera ni del cometa un monumento.

Lo destacable y radical de estos poemas está precisamente en su voluntad de ironizar y, al mismo tiempo, de dar la espalda al testimonio y a la mera alegoría, en abandonar la casa como espacio literario y político, en salir a la calle —o, por el contrario, a las pantallas de televisión— a buscar un terreno de cuestionamiento que en segundo grado, a través de intertextos como la propaganda, apelaba directamente a las comunidades implicadas en la postdictadura.

Anexo 1

(Fragmentos de la revista *Chile Ayer/ Hoy*)



AYER. Violencia frente y dentro de la Universidad de Chile



HOY. En la Universidad de Chile se estudia, y en sus calles adyacentes se vive en absoluta tranquilidad.

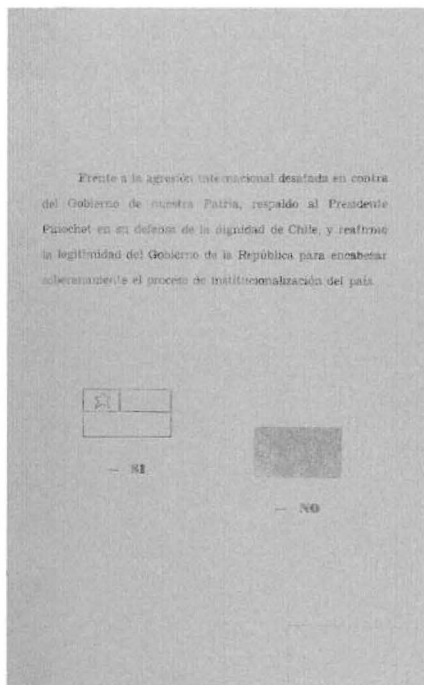


AYER. El comercio, obligado a cerrar porque nada había para vender



HOY. Gran surtido de ofertas de las cosas más curiosas.

Anexo 2



Texto: “Frente a la agresión internacional desatada en contra del Gobierno de nuestra Patria, respaldo al Presidente Pinochet en su defensa de la dignidad de Chile, y reafirmo la legitimidad del Gobierno de la República para encabezar soberanamente el proceso de institucionalización del país”.

4. Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño

4.1. Presentación de la obra: *Estrella distante*

El posicionamiento de Roberto Bolaño (1954-2003) en el campo literario chileno fue particularmente rápido y consistente¹. En sólo siete años se instaló como un escritor de referencia, de inmediato sus obras se comenzaron a traducir a decenas de lenguas y, antes de su muerte, su apellido ya era sinónimo de la producción literaria reciente no sólo en Chile, sino en toda América Latina. Pese a que existen algunos artículos que abordan la recepción de la obra de Bolaño (Espinosa 2003, Echevarría 2008, Manzoni 2008), aún no es posible encontrar estudios que lo hagan de un modo sistemático. Quizá un motivo que explique esa carencia es que su posicionamiento fue demasiado rápido y profundo, o que incluso ese proceso de canonización aún se encuentra en marcha. Por lo mismo, resulta difícil situar diacrónicamente a Roberto Bolaño en la literatura de postdictadura, pues su lugar no parece completamente definido. Pese a eso, de todos modos se puede señalar que es un escritor fundamental en la narrativa chilena de postdictadura, en particular atendiendo a dos obras: *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000)².

¹ Una versión abreviada de este capítulo fue publicada bajo el nombre de “Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*”, en *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*. (DOI) 10.1007/s11061-015-9454-4, 2015.

² Dentro de la obra postdictatorial de Bolaño, también cabría nombrar algunos cuentos como “Detectives” (1997), “Joanna Silvestri” (1997), “La nieve” (1997), “El policía de las ratas” (2003) y algunos ensayos y crónicas como “Literatura y exilio” (2004) o “Pasillo sin salida aparente” (2004).

La primera de esas novelas, que es la que leeremos en este capítulo, cuenta con algunas particularidades interesantes en el contexto de la obra de Bolaño. En primer término, *Estrella distante* deriva del texto final de *La literatura nazi en América* (1995), titulado “Ramírez Hoffman, el infame”, donde en 23 páginas se contaba la historia de Ramírez Hoffman, un desaparecido piloto de la Fuerza Aérea chilena, que también fue un poeta con tendencias asesinas que contextualizaba sus crímenes con intertextos vanguardísticos. En ese sentido, *Estrella distante* es la ampliación de ese texto y fue escrito a contrarreloj tras el interés de la editorial Anagrama por publicar una novela de Bolaño³. *Estrella distante*, además, significó el primer libro en circular comercialmente en Chile, asunto de particular interés para Bolaño, y al que le debe su primer éxito de crítica, tanto en España como en América Latina. La novela, por cierto, ha sido estudiada muchas veces y desde varios ángulos. Destacan los enfoques que la abordan principalmente desde la memoria (Manzoni 2002, Fischer 2008, Ramírez 2008), la Escuela de Avanzada (Jennerjahn 2002, Bolognese 2010), la digresión (Oliver 2012) o el policial (De Rosso 2002, Manzi 2005, Simunovic 2006). Dentro de este último enfoque, vale la pena destacar “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño” (2011), un texto de Valeria de los Ríos que lleva a cabo una cartografía de mapas e imágenes que aparecen en la obra del escritor chileno, en el que también aborda las fotos descritas en *Estrella distante* desde su función archivadora y detectivesca. Mirian Pino, por otra parte, estudia la función archivadora de las fotografías en tensión con la labor policial en “Memoria y literatura. El yo/detective como dimensión lúdica en *Estrella*

³ Jorge Herralde, en *Para Roberto Bolaño* (2005), cuenta que cuando recibió el manuscrito de *La literatura nazi en América*, y lo intentó contratar, ya era muy tarde, pues Bolaño acababa de firmar con Seix Barral. Así, le preguntó si tenía otro manuscrito y Bolaño le pidió seis meses para terminar una novela. Ese texto fue *Estrella distante*.

distante de Roberto Bolaño” (2012), leyendo esas imágenes al modo de pistas que permiten develar un misterio. Sin embargo, hasta el momento no se han leído las fotografías de la novela en relación con la ironía y, en particular, con el modo en que esas imágenes tensionan irónicamente los discursos en torno a la memoria de la postdictadura.

El argumento de la novela está narrado *in extremis res* por un narrador que se hace llamar Arturo B y se lo reconoce como una suerte de alter ego del mismo Bolaño (Manzoni 2002). La historia comienza en Concepción, durante la Unidad Popular, cuando unos jóvenes aspirantes a escritores y artistas se reúnen en torno a un taller de poesía. A poco andar, sucede el golpe de Estado y uno de sus integrantes, Carlos Ruiz-Tagle —que a partir de ese momento pasa a ser conocido como Carlos Wieder—, asesina a dos mellizas que asistían a los talleres y luego fotografía sus cuerpos. Así, Wieder se revela en realidad como un piloto de la Fuerza Aérea con una monstruosa inquietud artística. Durante esos años, Wieder se hará famoso como poeta, será bendecido por el crítico de turno en los diarios nacionales y más tarde desaparecerá por completo, incluso sin dejar fotografías en las que se lo pueda reconocer. En ese momento entra en escena el detective Abel Romero, jubilado durante los años de Allende que, a mediados de la década de los 90, contactará a Arturo B en la costa catalana para que lo ayude a encontrar a Wieder, quien eventualmente estaría viviendo en un balneario cercano a Barcelona. En la escena final, Belano lee un libro de Bruno Schulz⁴ en una cafetería, mientras Romero sube a un edificio a buscar al supuesto Carlos Wieder. Luego ambos se retiran y el final resulta algo ambiguo, pues no queda del todo clara la muerte de Wieder (Gamboa 2008: 230-231).

⁴ Recordemos que Schulz (1892-1942) fue asesinado en plena calle por un soldado nazi en el gueto polaco de Drohobycz.

A continuación, entonces, intentaremos leer esta novela central en la bibliografía de Bolaño desde la tensión entre las fotografías que aparecen descritas en el texto y la ironía. Para eso primero abordaremos la relación entre la ironía y la fotografía en postdictadura. Dada la complejidad del tema lo haremos siguiendo tres pasos: primero elaboraremos la idea de la foto en tensión con la memoria, luego veremos cómo ella se relaciona con la ironía y, finalmente, cómo ese escenario se presentaba durante los años 70 y 80. Más tarde nos centraremos brevemente en la particularidad del campo cultural chileno de postdictadura y su relación con la misma fotografía, para a continuación leer dos ejemplos donde la interacción entre lo presente y lo ausente resulta central para reflexionar sobre la ironía, la postdictadura y los discursos que en torno a ella se construyeron durante los años 90.

4. 2. Fotografía e ironía

Roland Barthes en *Cámara lúcida* (1980) reflexiona sobre la naturaleza de la fotografía. Su meta, en el transcurso del ensayo, es averiguar por qué algunas fotografías lo emocionan y otras no. A grandes rasgos, para él la fotografía es “un *médium* capaz de traer a los muertos. Una alucinación falsa al nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo” (1980: 166), es decir, un artefacto donde lo que se ve no es, pero ha sido. Y para Barthes es ése, precisamente, el núcleo de la experiencia fotográfica: “la foto no rememora el pasado (...), sino es el testimonio de que lo que veo ha sido” (122). Sería la confirmación última, la prueba irrefutable —“ver para creer”, decía Tomás el Apóstol frente a la resurrección de Cristo— de la veracidad de un hecho.

Además, toda fotografía funciona en dos niveles: en el del referente, en este caso, lo fotografiado —lo archivado, lo recordado—; pero también en el del soporte o la materialidad de la misma foto. En ese sentido, la *polaroid* de unas vacaciones en la playa, diría Barthes, adquiere su valor real en perspectiva, es decir, sólo “con la desaparición irreversible de su referente” (19). En otras palabras, con la muerte. Y esa asociación, ese muerto eventual y potencial que encierra cada retrato, deja en evidencia la relación barthesiana entre fotografía y memoria. Barthes, hacia el final del libro, repara en un hecho crucial que Susan Sontag, en *Sobre la fotografía* (1977), ya había reconocido como “la ironía póstuma” (1977: 104) de toda imagen fotográfica. La misma *polaroid* de una familia en la playa, que se toma como el testimonio de haber estado en ese lugar, es también un recuerdo de que morirán todos los que aparecen ahí retratados. Y aún más: que eventualmente serán recordados con esa foto. Que permanecerán en ella. Así la fotografía, para Sontag y Barthes, es también un dispositivo irónico que llama o evoca a la muerte cada vez que se busca perpetuar (fotográficamente) un momento. Sin ir más lejos, y seguramente pensando en esa ironía, Barthes apunta que todo fotógrafo no era más que un “agente de la muerte” (1980: 136)⁵.

Como en “la fotografía no hay signos, pero [sí] hay elementos retóricos (...) el estilo hace que la foto sea lenguaje” (1980: 16), escribe Barthes. En ese sentido, las fotografías generalmente en blanco y negro de los detenidos desaparecidos, que las madres colgaban de sus pechos a modo de protesta,

⁵ De hecho, pocos años después del invento del daguerrotipo, al menos en Sudamérica, no era extraño encontrar anuncios publicitarios en los que con toda normalidad se promocionaban estudios fotográficos que ofrecían retratos de cadáveres, como un servicio más, junto a los bautizos o matrimonios (Watriss y Parkinson 1998: 34).

estaban cargadas de elementos retóricos que las convertían en un lenguaje y, aún más, en un lenguaje de la memoria. Era una forma de recordar y de evocar a los muertos como si esa foto fuera, tal como escribía Barthes, un *médium*.

La retórica de esas fotos radica tanto en la imagen del desaparecido, es decir, en su rostro, como en su puesta en escena. Barthes llama a lo fotografiado el *spectrum* (1980: 30) o “el retorno de lo muerto”, el fantasma. Un sintagma que tiene su raíz en el espectáculo (*spectaculum*). La asociación resultaría hasta cierto punto banal si no reparáramos en que para el mismo Barthes la fotografía se asocia más al teatro, es decir, a las artes de la representación, que a la pintura. Por eso, en la puesta en escena de toda foto radicaría su rol como testimonio. Entonces, en el momento en que las madres exhiben el rostro recortado de sus hijos, fuera de contexto y ampliado, en que lucen una fotografía de *carnet* —de algún modo la imagen oficial de ellos—, están construyendo una puesta en escena sobre la puesta en escena de la propia foto. El marco, su materialidad, se reconstituye a partir del cuerpo de las mujeres que enseñan las fotos de sus hijos. Ellas, como soporte de esas imágenes, pasan a formar parte de esa retórica. Así, las fotos colgantes de los detenidos desaparecidos son un lenguaje, y particularmente un potente lenguaje político. “La esencia de la política es la manifestación del disenso, en tanto presencia de dos mundos en uno” (“Ten Thesis on Politics”), escribe Jacques Rancière, situando el origen de lo político en esa irrupción que, en este caso, sitúa las imágenes de los muertos en el mundo de los vivos, y al trauma resultante de eso, precisamente, en una política de postdictadura.

Barthes, pensando en sus fotografías preferidas, se pregunta qué es lo que lo emociona en esas imágenes. Qué es eso que lo perturba. A ese elemento, él lo llama *punctum*, precisamente porque actúa punzando, saliendo de la foto e interpellándolo como espectador. El *punctum*, en otras palabras, es lo que escapa

de la imagen, y difiere del *spectrum*. Este último sería el tema de la foto, mientras que el *punctum* es el elemento difuso que no está en ella, que no es parte del referente fotografiado, pero que nosotros, como espectadores en la distancia, acaso en el futuro, sí podemos entrever. El ejemplo que da Barthes es sencillo. Una foto en blanco y negro. Un hombre sentado contra una pared. Él es Lewis Payne, un condenado a muerte poco antes de salir de su celda rumbo a la horca (1980: 146). Sin ese dato sólo sería la foto de un hombre joven, tal vez un tipo serio y malhumorado, pero con el dato, que está fuera del marco, Barthes encuentra el *punctum*. Sólo entonces la fotografía lo interpela.

En el caso de las madres de detenidos desaparecidos, el fenómeno del *punctum* se da exactamente igual. Una fotografía en blanco y negro. El primer plano de un rostro que podría ser mil rostros, tal como en las obras del artista Eugenio Dittborn, pero nosotros sabemos que esa persona no está, que no saben dónde está. Por eso, el *punctum* en las fotos de los detenidos desaparecidos remite literalmente a la definición de la fotografía que entrega Barthes: “esto ha sido” (1980: 165). Y hay una foto, es decir, una certeza. Ellos efectivamente han sido y no están.

Vale la pena reparar en que el lenguaje fotográfico en la novela de Bolaño suele prescindir de una écfrasis —es decir, una construcción retórica que represente verbalmente una imagen— que traspase a palabras lo visual. De hecho, da la impresión de que en el transcurso de las páginas lo importante es la fotografía como soporte y su especificidad cultural en la dictadura. Las fotos, como veremos a continuación, no serán irónicas por lo que muestran sino por el modo en que se relacionan con su contexto. Sin ir más lejos, en *Estrella distante* se hace mención a 34 fotografías, y la primera de todas ellas, casi en un gesto inaugural, está tomada por el mismo Carlos Wieder, cuando se hacía llamar

Alberto Ruiz-Tagle, un joven completamente higienizado⁶ que ostentaba un apellido emblemático de la *élite* chilena. La fotografía está tomada con la Leica de Wieder y en ella aparecen todos los jóvenes poetas que asistían a un taller literario en Concepción. Allí discutían “no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada” (13). Esa foto, que no se describe ni siquiera ecfrásticamente y que de hecho se omite, se la conoce sólo por una referencia muy breve: “sobre una banqueta de madera [estaba] la Leica de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía” (19).

Gregory Currie, en su artículo “The Irony in Pictures” (2011), repara en una distinción interesante. A propósito de las fotografías reconocidas generalmente como irónicas, él se pregunta si efectivamente lo son. Para eso toma como ejemplo la fotografía de una señalética pública que dice “No shooting”. La señal, eso sí, está en medio del campo y llena de orificios de bala. La ironía que supone esa fotografía, lógicamente, está dada por la prohibición de disparar y por los disparos que hay sobre esa misma imagen. Currie apunta que en casos como esos la fotografía en sí no es irónica, sino el referente que aparece retratado en ella. “Una foto es invisible, no es a ella a quien vemos” (1980: 37), decía

⁶ Ruiz-Tagle, como sostiene el narrador, era diametralmente distinto a todos los que asistían al taller de poesía —“Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot (...) Ruiz-Tagle hablaba en español (...) Nosotros vivíamos (...) en pobres pensiones de estudiantes. Ruiz-Tagle vivía solo, en un departamento cercano al centro”. Esos rasgos, que se podrían asociar a la higienización del protagonista, han sido estudiados por Magda Sepúlveda en “Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario” (2008). Su enfoque, claro, no tiene relación con *Estrella distante*, sino con un discurso relativo a la limpieza que resultaría reiterativo en la poesía de los años 70 (Juan Luis Martínez, Zurita) como respuesta al deseo literal de higiene y orden impuesto inmediatamente tras el golpe por las Fuerzas Armadas.

Barthes, sin pensar en la ironía concretamente pero ayudando a la reflexión de Currie sobre la ironía fotográfica como un encuentro y proyección entre el referente y la fotografía.

La solución que intuye Currie para definir qué es la ironía fotográfica —pues el ejemplo de recién no sería una ironía fotográfica, sino sólo la fotografía de un referente irónico— apunta a que una fotografía es irónica no en función de lo retratado, sino de la falta de independencia entre el referente y la fotografía (2011: 166). Es decir, puede que el referente, ya fuera del marco de la foto, no entregue ninguna señal que permita suponer una lectura irónica, pero al enmarcarse efectivamente esa foto sí podría ser leída de un modo irónico. En otras palabras, el contexto y la información ajena a la imagen servirán para leer irónicamente una imagen.

Es interesante, llegado a este punto, pensar esta relación entre ironía y fotografía respecto al *punctum* del que escribe Barthes. El *punctum*, como decíamos recién, es el elemento desconocido, que bien podía no estar en la foto, que inquieta o provoca al espectador. Paralelamente, la ironía es la tensión entre dos sentidos, no necesariamente opuestos pero sí distintos (Hutcheon 1994: 56), que opera en este caso como una provocación, como un *punctum*. Es decir, el *punctum* de muchas de las fotografías que veremos en este trabajo no apuntará a su ecfrasticidad, a aquello que se nos describe, sino a cierta condición irónica que resalta al estar situada la fotografía en un determinado contexto.

Dicho eso, el peligro de leer la ironía como una suerte de *punctum*, de entenderla en tensión con aquello que no está necesariamente retratado, nos lleva a pensar en las críticas de Joseph A. Dane relativas al estudio de la ironía. Según el crítico estadounidense, ella no sería un tropo identificable en el texto sino que dependería de quien lee, es decir, operaría al modo de una voluntad crítica

(1991: 11). Como veremos a continuación, al estar tan fuertemente anclada en cierta especificidad cultural, la ironía de estas fotos estará dada en buena medida por la tensión que ella genera con esa misma especificidad. En otras palabras, las fotos serán irónicas, tal como sostiene Currie, no por el asunto que tratan (o por el modo en que se describe esa imagen), sino por su puesta en escena, por la forma en que la imagen entra en tensión con otros elementos y es leída por una comunidad determinada.

Para volver con el ejemplo que citábamos recién, la fotografía de esos poetas jóvenes, que comparten un taller a comienzos de 1973, que posan frente a la cámara como si fueran un *souvenir*, un recuerdo futuro de esos años, no puede dejar de leerse con una ironía del destino cuando el lector conoce la historia que viene después. Cuando se mira la fotografía en retrospectiva es cuando ella, según Barthes, cobra significado. Las fotos de esos jóvenes poetas podrían incluso carecer de elementos irónicos —mal que mal las fotos no las vemos ni se nos describen—, pero nosotros sabemos efectivamente lo que sucederá más tarde: que muchos morirán, que vendrá el golpe de Estado, que otros se exiliarán, que quien les toma la foto es un oscuro poeta asesino (que ellos no serán capaces de reconocer ni encontrar), pero en ese momento, a comienzos de 1973, posan libremente para él. Se entregan a su lente. Se ofrecen como blancos para que Ruiz-Tagle dispare su Leica, acaso la más romántica y bohemia de todas las cámaras. Le ofrecen su imagen para que él, con la foto, la transforme en memoria⁷. Wieder convierte esa fotografía, a fin de cuentas, en lo que para

⁷ Valeria de los Ríos en “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, repara en el modo en que la fotografía significó un adelanto técnico invaluable para la labor policial, ya que desde ese momento se podía identificar a los delincuentes con mayor celeridad y precisión (2007: 73-74). De esa concepción policial se desprende la aparición posterior de la fotografía en los archivos públicos y ciertas prácticas de espionaje (quizá un buen ejemplo sean los agentes de la CNI que durante las protestas contra la dictadura se disfrazaban de reporteros

Susan Sontag eran precisamente las fotos, “un inventario de la mortalidad” (1975: 105).

Y ese solo hecho, ajeno incluso al marco de la foto, es una ironía del destino —acaso su *punctum*— que la resignifica completamente y la carga de ironía. Mucho más si se considera que el único que queda fuera de la imagen es precisamente Wieder, el fotógrafo, de quien más adelante no existirán imágenes fiables que lo identifiquen. Es una imagen que celebra la ignorancia y la ingenuidad de esos jóvenes aspirantes a artistas y que, de paso, le enrostra a los lectores que ellos sí saben lo que vendrá. A fin de cuentas, y como una ironía del destino, esos muchachos desfilan hacia los episodios más oscuros de la postdictadura, mientras sonríen frente a la cámara del propio asesino de algunos de ellos.

Ulrich Baer, escribiendo sobre la relación entre el trauma y la fotografía en *Spectral evidence: the photography of trauma* (2002), sostiene que “las imágenes consideran preguntas abiertas no sobre su facticidad, sino sobre el modo en que algunos eventos adquieren sentido sólo en retrospectiva —o para usar un término freudiano, *nachträglich*, o tardíamente— y cómo ese registro tardío puede facilitar o bloquear el recuerdo” (2002: 181). Esa dimensión del trauma expuesta en la fotografía permite entender tal vez la distancia de Belano y su neutralidad al recordar tanto esa primera foto como las que vendrán después. Es decir, la ironía del destino que supuso esa foto delimita e incluso

gráficos y fotografiaban a los manifestantes (*La ciudad de los fotógrafos*), tal como Ruiz-Tagle irónicamente fotografiaba a sus compañeros de taller). Uno de los primeros casos donde la fotografía se transformó en una prueba incriminatoria, acaso en una sentencia de muerte, sucedió en París, durante la Comuna (1871). Luego de que algunos comuneros se fotografiasen triunfales frente a las barricadas, fueron asesinados gracias a esas mismas instantáneas que los *revelaban* como culpables (Barthes 1980: 37).

determina el modo en que él recuerda —y da cuenta de— esa imagen. Sólo tardíamente —es decir, con plena conciencia del contexto— se la puede leer de un modo irónico. Lo mismo sucederá con el resto de las imágenes que ahora estudiaremos. Todas ellas se pueden leer irónicamente desde la posición del lector que conoce ciertos detalles de la postdictadura y que está consciente, tal como señala de los Ríos, de la condición de fetiche tecnológico que ha rodeado a la fotografía en América Latina (2011: 19).

4.3. Las Garmendia: los cadáveres vivientes

Fotográficamente, uno de los pasajes más interesantes de la novela es el del asesinato de las hermanas Garmendia, que a la vez es el crimen que echa a andar la leyenda en torno a Carlos Wieder, en ese entonces Alberto Ruiz-Tagle. Este último era una figura enigmática que asistía al taller de poesía de Juan Stein y del que se enamoró una de las hermanas Garmendia. Así, una noche tras el golpe de Estado, Ruiz-Tagle las visita y ellas lo invitan a dormir pensando más en tenerlo cerca que en el toque de queda. “Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (31), escribe Arturo B, y las asesina.

Aunque el lector no lo sabrá hasta el momento de la exposición fotográfica, Wieder no sólo les da muerte sino que fotografía los cadáveres de las hermanas Garmendia, que permanecerán desaparecidas durante años. De hecho, mucho más tarde se encontrará un solo cuerpo “en una fosa común, el de Angélica Garmendia (...), pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (33).

Esta primera obra de Wieder, tal como las que vendrán más tarde, se puede leer a la luz del intertexto relativamente evidente de la Escuela de Avanzada. Ella responde a un grupo de escritores, poetas y artistas visuales, que coincidieron en utilizar el cuerpo y la vía pública como espacio operativo. La lógica, según Nelly Richard, respondía a la necesidad de subvertir el lenguaje de la dictadura: si las exposiciones iban a ser clausuradas o visadas, la estrategia de estos artistas sería cuestionar el mismo concepto de arte que utilizaba la dictadura, ejecutando *performances* en sitios ajenos a la institucionalidad artística, que por su naturaleza no se volverían a repetir y que, por extensión, no podrían ser clausuradas, ampliando de ese modo “los soportes técnicos del arte al cuerpo vivo y a la ciudad” (2006: 104).

En retrospectiva, este grupo de artistas fue bautizado por Nelly Richard, ciertamente la teórica de la cultura que los ha estudiado con mayor profundidad, como la Escena de Avanzada. Algunos de ellos, con anterioridad, fueron también inscritos en la Escuela de Santiago y otros en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte), tal vez el grupo más famoso, aunque últimamente predomina el término Avanzada, o Escena de Avanzada.

En ese contexto, donde la fotografía era la herramienta predilecta de la vanguardia y de la resistencia frente a la dictadura, aparecen las fotografías de las hermanas Garmendia. Hay ciertamente un desfase de casi siete años entre la entrada en escena de la Avanzada y la primera *performance* de Wieder, que en la novela realiza inmediatamente tras el golpe de Estado, pero esa diferencia temporal no entorpece particularmente la lectura del texto en torno a la Avanzada, sino que acentúa el carácter vanguardístico de la obra de Wieder.

Así, durante toda la novela, la presencia de la fotografía se podrá leer como una parodia a una escena artística en la que Wieder invierte los términos y no

lucha contra la dictadura, sino que la defiende. De hecho, en algún momento —y como para no dejar dudas respecto al intertexto— también escribirá poesía en los cielos, utilizando aviones con propulsión a chorro, tal como alguna vez lo hizo Raúl Zurita⁸.

Siguiendo las pautas de la Escuela de Avanzada y cuestionando la lógica del *apagón cultural* (Villalobos 2005: 427), que lógicamente hacía referencia a la escasa vida artística en Chile tras el golpe de Estado⁹, una de las primeras

⁸ Los paralelos entre Wieder y Zurita son evidentes y han sido estudiados parcialmente por Chiara Bolognese en “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas” (2010). El propio Zurita, quien utilizaba el mismo tono magnánimo que caracteriza a Wieder, escribió poemas aéreos sobre el cielo de Nueva York en 1984, y tal como la *performance* de Wieder, la suya fue filmada, en este caso, por Juan Downey. La semejanza de los versos es evidente: “La muerte es amistad (...) La muerte es Chile” escribe Wieder mientras que Zurita con la ayuda de cuatro avionetas escribía versos de *La vida nueva* (1994) como ‘MI DIOS ES HAMBRE, MI DIOS ES NIEVE’. Anteriormente Wieder ya había escrito en el cielo de Santiago versos de la Biblia, según Bolognese, en un claro intertexto al mesianismo y a la obsesión religiosa de Zurita. El mismo autor de *Anteparaiso* poco más tarde intentaría sin mucho éxito una *performance* destinada a quemarse los ojos con ácido para quedar ciego. También practicaría el *land-art* en el desierto de Atacama. Allí escribió una gigantografía que decía “Ni pena ni miedo”, que debía ser vista desde el aire, y que también aparece intertextualizada en *La literatura nazi en América* en el capítulo “Willy Schürholz”. La relación entre Wieder y Zurita también estaría dada por la antigua obsesión de este último por contraponer la naturaleza a la poesía, y además por la obsesión de Ignacio Valente por introducir a Zurita, desde su tribuna en *El Mercurio*, entre los principales poetas chilenos del siglo XX, una operación que también efectúa Ibacache en la novela. Ambos críticos, ciertamente, leen en clave religiosa la obra de los poetas. Hacia el final de *Estrella distante* también se repara en la fotografía de un grupo de poetas salvajes en París —que aparecerán nuevamente en *Los sinsabores del verdadero policía* (2011)—, entre los que supuestamente estaba Wieder, cuya descripción de las fotografías recuerda bastante a las que Zurita incluía en *Purgatorio* (1979).

⁹ La ironía de la expresión remitía a los rutinarios *apagones* con que diversos comandos de izquierda cortaban el suministro eléctrico a modo de protesta política. El *modus operandi* era sencillo. En puntos cruciales del sistema de distribución se lanzaban cadenas o cuerdas para luego tirarlas y hacer caer los cables del sistema de distribución (Lemebel 2003: 54). Los apagones fueron uno de los más comunes modos de protesta, a ratos rutinarios, que se extendieron incluso hasta finales de la dictadura.

intervenciones artísticas de Wieder, decíamos, pretendía montar una exposición en un pequeño departamento que según él —y para usar su tono grandilocuente— no se limitaría sólo a la fotografía sino a la “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro” (87).

Eugenia Brito en *Campos minados: la literatura post-golpe* (1994) escribe que tras la irrupción militar “los lugares desde los cuales se habla son casas, departamentos y dentro de ellos, salones gastados, baños, eriales, oficinas desmobladas” (1994: 17). Los sitios públicos, según Brito, no serán habitables sino hasta después de casi una década, tal como veíamos en el capítulo sobre Elvira Hernández. Y en ese espacio privado donde actuaba la primera Avanzada, donde se protegía el discurso del escrutinio oficial, es donde se sitúa el mismo Wieder. A él previamente le habían ofrecido un departamento completo para montar su exposición, pero “rechazó la propuesta. Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor” (87).

Considerando la misma dimensión espacial de ese montaje, aunque centrada en el análisis de “Ramírez Hoffman, el infame”, Ina Jennerjahn lee esa decisión de Ramírez Hoffman/Wieder, contrapuesta a la magnanimidad del poema aéreo que esa misma mañana había escrito sin mucha suerte sobre los cielos lluviosos de Santiago, como una decisión eminentemente política destinada a invalidar el lenguaje de la resistencia: “Al realizar una exposición de arte en una casa privada, el protagonista se apropia de estrategias de los artistas opuestos al régimen dictatorial, quienes desde su extrema marginalización acudieron a formas alternativas de organizarse” (74). Una lectura de este tipo supone que el discurso de Wieder se explica, como hemos dicho, desde la Avanzada y no desde la mera vanguardia. Sin ir más lejos, Joaquín Manzi en un artículo titulado “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño” (2005),

lee los dispositivos visuales usados por Wieder desde la obra de intelectuales y artistas como Joseph de Maistre o Max Ernst, es decir, desde cierta referencialidad europea. Sin embargo, una interpretación como ésta reduce el significado político de la ironía intertextual con que opera Wieder. Pues lo que hace el protagonista de la novela, como deja entrever Jennerjahn, es apropiarse del lenguaje de protesta de la Avanzada y trasladar su contenido. Es decir, subvierte las estrategias estéticas, políticas, lingüísticas y artísticas de la resistencia que operó en Chile durante la década de los 80, que de por sí ya pretendía oponerse y quedar fuera del radar estético de la dictadura. Entonces, lo que pasa por alto una lectura como la de Manzi es que *Estrella distante* es una novela de postdictadura, con un intertexto irónico importante como el de la Escuela de Avanzada, y no únicamente un ejercicio (criminal) ligado a la estética de ciertas vanguardias. Es más, la influencia de determinados artistas —Nam June Paik o el mismo Ernst—, aún siendo plausible, resulta vana pues el foco parece ser la apropiación de Wieder en relación a la lógica del circuito chileno, al campo *desautonomizado* del que habla Thayer, que lo resignificaría y desafiaría¹⁰.

¹⁰ Willy Thayer, reflexionando al modo de Pierre Bourdieu y sus políticas del campo literario, pero enfocado esta vez en la represión y el campo artístico, sostiene que el golpe de Estado en Chile no sólo clausuró la vida cultural, sino que uno de sus efectos colaterales más interesantes fue la suspensión “de la autonomía de las esferas artísticas” (2012: 14). En otras palabras, según Thayer, a partir del trauma y la represión, el golpe produjo un cuestionamiento directo del paradigma artístico y de la autonomía de sus modos de representación. Judith Butler, a raíz de las torturas en la base militar estadounidense de Guantánamo, y en el mismo sentido, se preguntaba “¿Qué quiere decir arte, y arte vanguardista en estado de excepción? ¿Es posible el arte, por ejemplo, en el campo de detención de Guantánamo, ‘en el que la vida desnuda encuentra su máxima indeterminación?’” (2010: 15).

La respuesta de Thayer a esa pregunta es que sí es posible el arte, pero al menos en el caso chileno, adscrito a otro paradigma. Precisamente al de la indeterminación. No es sólo arte visual. No es sólo literatura. No es sólo política. De este modo, como escribe Richard, la Escena de Avanzada fue una construcción compleja “hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras

mantener oculto bajo el velo de la propaganda y la higiene (Sepúlveda 2008: 69). Así, esas fotografías cumplen el rol primordial de toda imagen fotográfica: muestran y dan testimonio de lo que ha sido. Y dan testimonio, ciertamente, al modo del arte de la Avanzada, pero anulando irónicamente el propio lenguaje de la protesta. Es decir, Wieder utiliza las fotos sólo para mostrar el horror y no para denunciarlo. Pues la exposición no vale como una denuncia, sino como una exhibición, como una muestra de que la brutalidad de la represión también vale como una forma de belleza de la que resulta posible jactarse.

Si, como decíamos recién, las fotografías muestran *lo que ha sido* —y *lo que ha sido* no es sólo la muerte de las Garmendia, sino la condición torturadora del fotógrafo, o como dice Butler pensando en quienes fotografían este tipo de hechos, “el fotógrafo es parte de la tortura, es otro torturador” (2010: 138)—, en este caso el cuerpo mutilado, o por ejemplo “la foto de un dedo cortado” (97) de alguna de las hermanas, no sólo da testimonio de que las Garmendia *han sido*, sino de que su cuerpo como tal ya no existe. De ahora en adelante y debido a la memoria de esas imágenes, ellas serán sólo partes de un cuerpo mutilado. Esas fotografías, en algún sentido, también les quitan el nombre a las Garmendia. Las despersonalizan. Desde este enfoque, esas fotos pueden ser consideradas como el testimonio de una masacre que efectivamente *ha sido* y no únicamente el testimonio de que las Garmendia *han sido*.

Esas fotografías, tomadas —para usar nuevamente la jerga fotográfica— a través del *objetivo*¹¹ de Wieder, también se pueden leer al revés. Tal vez lo

¹¹ Clément Rosset en *L'École du réel* (2008) repara precisamente en el término “objetivo”, haciendo referencia a la mira a través de la que el fotógrafo, en las antiguas cámaras fotográficas, circunscribía el marco de la foto. Para él ese término —*objetivo*— hace alusión directa a la objetividad y supuesta fiabilidad que a fines del siglo XIX se le otorgaba a la fotografía (431). En el caso de Wieder toma ribetes irónicos pues su objetivo fotográfico vale también como el *objetivo*

perturbador radica en que la memoria de las Garmendia permanecerá mutilada, ligada al horror de esa tortura. A propósito de este efecto, Barthes escribe que “la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente” (1980: 118). Entonces, las imágenes repartidas en esa habitación hacen de las Garmendia dos muertas vivientes, al modo de *zombies* atrapados en esas instantáneas. Y tal vez más. Lo que hacen esas fotos es definir la vida de las Garmendia, tal como sucede en la novela, a partir de una fotografía. De esa descuartización. Cosa curiosa, cuando el mismo Belano elucubra y trata de adivinar cómo era la vida de los padres de las Garmendia, ya muertos, a partir de una fotografía de ellos que colgaba de alguna pared de la casa (28).

En *Spectral Evidence: the photography of trauma*, Baer se detiene en las fotos de Fou-Tchou-Li, un ciudadano chino que a comienzos de la década de 1930 fue condenado a morir por “La tortura de las cien piezas”, y cuya ejecución fue detalladamente fotografiada y luego novelada por Salvador Elizondo en *Farabeuf* (1965). Al respecto, Baer sostiene que finalmente “las fotos de un hombre en un límite inconcebible expone a los espectadores a una visión que abre (...) preguntas complicadas sobre la fascinación social de la muerte como espectáculo” (2002: 183). Sobre el mismo fenómeno, Judith Butler sostiene la importancia del marco al momento de:

establecer una relación entre el fotógrafo, la cámara y la escena. Las fotos describen o representan una escena, la imagen visual conservada dentro del marco fotográfico. Aunque la cámara está fuera del marco,

militar (el blanco al que se dispara) y como lo objetivo, es decir, como la verdad instaurada desde la oficialidad de la dictadura.

se halla claramente “en” la escena como su exterior constitutivo. Cuando fotografiar estos actos de tortura se convierte en un tema de debate público, la escena de la fotografía se amplía. La escena se vuelve no sólo la localización espacial y el escenario social en la cárcel como tal, sino la esfera social entera en la que la foto es mostrada, vista, censurada, publicitada, comentada y debatida (2010: 117)

Nelly Richard, respecto a la espectacularización de la tortura y a propósito de una entrevista donde Osvaldo Romo, uno de los mayores torturadores durante la dictadura chilena, insiste en que volvería a hacer todo lo que hizo, advierte que la publicación de ese tipo de textos presenta un problema ético. Según ella la repetición de la tortura y la recreación del horror sin un mínimo marco ético, constituye el retorno al trauma en estado puro, al punto en que la salud psiquiátrica de las víctimas, tal como sostuvo en ese caso el Instituto Latinoamericano de Salud Mental, se vería en peligro (2010: 117).

En *Estrella distante* la tortura aparece mediada a través de la fotografía tal como si ella fuera literalmente un marco ético. Barthes, a propósito de la naturaleza del marco, sostiene que es precisamente ese límite el que impide la locura. La confusión total, el eventual riesgo psiquiátrico. El marco de las fotos en donde aparecen las hermanas Garmendia descuartizadas vale, en algún sentido, como la mediatización que permite alejarse y recobrar esa tortura sin riesgos. Aunque también el tono del narrador y la constante asimilación de Wieder con el mal refuerzan esa idea. Así, rodeados de esas fronteras éticas —la ficcionalidad del marco y el discurso amnésico de Arturo B—, una lectura irónica pareciera ser posible sólo considerando los límites que otorgan el distanciamiento fotográfico —toda fotografía, en algún sentido, supone la distancia temporal,

física y narrativa— y considerando la parodia tanto a la Avanzada como a los mecanismos de protesta contra el régimen.

Por lo mismo, se puede leer irónicamente —al modo de una parodia— la relación entre la exposición fotográfica del piloto de la Fach y la Avanzada. O la ironía de Wieder al hacer que las desaparecidas pasen a ser automáticamente aparecidas, o que sus fotografías no sean las comunes y corrientes —las que le corresponden a las víctimas y que las madres colgaban de sus chaquetas—, sino otras catalogadas como artísticas, las de su descuartización. Wieder, entonces, gracias a la distancia mediada de la fotografía, juega con la tensión entre el horror y la denuncia, entre la estética de la vanguardia y la ética de los represores.

4.4. Fotografías borrosas: la imagen de Wieder

Joaquín Manzi en “La proyección del secreto” apunta que *Estrella distante* parece la ampliación, casi al modo de una fotografía, de “Ramírez Hoffman, el infame”. Ya en ese capítulo, el aviador de la Fuerza Aérea chilena era conocido como “el fotógrafo de la muerte” (94) por la violencia y el sadismo que encerraban sus obras que, tal como en el caso de la Avanzada, pasaban libremente de la poesía a la fotografía o la *performance*, demostrando al mundo que “el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (39).

Wieder, entonces, parece teñir el argumento de *Estrella distante* con la sutil ironía del olvido cuando las fotos, precisamente, debieran traer el recuerdo y con él, las respuestas.

Respecto a Wieder, en la novela hay dos perspectivas fotográficas: las instantáneas que él toma —como aquella que daba inicio a la novela o la de las hermanas Garmendia— y la que le toman a él, pues de Wieder hay sólo una imagen. Nada más que una foto. Irónicamente el fotógrafo casi no aparece, tal como los vampiros, que en la cultura popular no pueden ser fotografiados ni se reflejan en los espejos. La desaparición de Wieder y la fantasmagoría que rodea su biografía se puede leer desde la tensión entre memoria y recuerdo, como si este último rol le correspondiera a la imagen fotográfica. Como si la ausencia de una buena foto justificara que, años más tarde, nadie sea capaz de reconocerlo.

La única imagen de Wieder será crucial desde el inicio hasta el final de la historia. Ella aparece junto a una nota publicada en *El Mercurio* y firmada por Nicasio Ibacache, “anticuario y católico de misa diaria aunque amigo personal de Neruda y antes de Huidobro y corresponsal de Gabriela Mistral y blanco predilecto de Pablo de Rokha y descubridor (según él) de Nicanor Parra” (45), es decir, haciendo referencia clara, como es sabido, a Ignacio Valente, el crítico central de la literatura chilena durante la segunda mitad del siglo XX, que en *Nocturno de Chile* (2000) aparecerá bajo el nombre de H. Ibacache.

Ibacache en su artículo lee la poesía de Wieder en clave católica, que fue más o menos la misma operación que en algún momento pretendió hacer Valente respecto a la poesía de Zurita (1982: E3). En cualquier caso, lo que nos interesa es que las dos fotografías que acompañaban a esa nota de prensa —publicada en el periódico que apoyó con más decisión a la dictadura y que fue financiado por la CIA para incentivar un golpe de Estado— no son un marco inocuo e indiferente. La imagen de Wieder viene desde la oficialidad de la crítica y los medios de comunicación. Aparece de algún modo visada por la dictadura, es una

imagen oficial, casi al modo de la fotografía de un pasaporte, y como veremos, muy poco oficiosa:

En la primera se ve un avión, o tal vez sea una avioneta, y su piloto en medio de una pista que se adivina modesta y presumiblemente militar. La foto está tomada a cierta distancia por lo que las facciones de Wieder son borrosas. Viste chaqueta de cuero con cuello de piel, una gorra de plato de las Fuerzas Aéreas Chilenas, pantalones vaqueros y botas a tono con los pantalones. El titular de la foto reza: *El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros*. En la segunda foto se observa, con más voluntad que claridad, algunos de los versos que el poeta escribiera sobre el cielo de Los Ángeles, después de la magna composición de la bandera chilena (46).

Es decir, las dos fotos de Wieder son sólo una.

Y esa, curiosamente, bien puede ser ninguna. Pocas páginas más adelante, se lee “dos días después la Gorda llamó a Bibiano y le dijo que Alberto Ruiz-Tagle era Carlos Wieder. Lo había reconocido por la foto de *El Mercurio*. Cosa bastante improbable, como me hizo notar Bibiano, semanas o meses después, puesto que la foto era borrosa y poco fiable” (51).

La leyenda de Wieder, de este modo, se construye sobre esa falta de certezas, sobre su invisibilidad fantasmagórica. Por eso la ironía de la única foto fiable de Wieder es radical. Ella tiene la misión de individualizar al poeta y al culpable, pero no hace más que lo contrario: sitúa a Wieder del lado de la desaparición y del enigma. Del lado, irónicamente, de los desaparecidos. La foto no muestra a Wieder sino un espacio vacío, por rellenar, una interpelación para que incluso quienes lo conocían tuvieran que completar lo que faltaba en esa imagen: “¿En

qué se basaba la Gorda para su identificación? En un séptimo sentido, me parece, dijo Bibiano, ella cree reconocer a Ruiz-Tagle por la *postura*” (52).

La fotografía, ya lo advertía Barthes, es en esencia invisible ya que sólo deja ver lo retratado remitiendo directamente al referente. Y en este caso, la invisibilidad de la foto es triple porque el lector de la novela lógicamente no puede ver la fotografía —sólo se describe— y Wieder tampoco es reconocible en ella. Lo que hace esa fotografía —y esta ironía del destino sólo la pueden entender los lectores en perspectiva— no es develar sino oscurecer la posibilidad de encontrar en el futuro a Wieder. La foto, por lo tanto, que debía mostrar a un gran poeta en ciernes, será finalmente uno de los grandes velos que ocultará al asesino¹².

Desde un comienzo parte de la crítica ha leído la obra de Bolaño centrando el análisis en la idea del mal como el gran articulador de sus ficciones (Candia 2010, Labbé 2005). En este caso, el mal encarnado en el fascismo de una dictadura latinoamericana y, en particular, en uno de sus artistas. La concepción clásica de mal —aristotélico-tomista, realmente—, entendida como la ausencia del bien, también da luces sobre la única fotografía de Wieder. De hecho, parafraseando esta definición del mal, la foto de Wieder es la propia ausencia de la foto. Inquieta (hace *punctum*) precisamente porque no termina de aparecer, porque pone en entredicho la capacidad archivadora de la misma fotografía. Esa imagen publicada en *El Mercurio* terminará recordando no al poeta asesino, sino

¹² Ya sobre otro ámbito de la obra de Bolaño, Valeria de los Ríos escribe: “La fotografía como identificación —o como ausencia de esta— se encuentra también inscrita en las víctimas a los asesinatos de 2666. Aquí la fotografía es puesta directamente en manos de policías, detectives, o publicada en la prensa, como forma de ubicar a personas desaparecidas o para reconocer —muchas veces sin éxito— a las víctimas” (2011: 76).

la ironía que dejan los espacios vacíos en un contexto dictatorial, donde tanto a la fotografía como a la memoria se le exigía expresamente su misión más básica: archivar.

Respecto al modo en que opera la memoria, en “The Art of *Memoire*”, Derrida distingue la *Mnemosyne* de la *Lethe*. Es decir, marca una frontera entre lo recordado y lo olvidado. La memoria (*Mnemosyne*) operaría eminentemente bajo paradigmas alegóricos, mientras que el olvido (*Lethe*) sería para él la ironía de esa memoria (1986: 84). Y el olvido en las fotografías descritas en la novela (o la incapacidad de retener a Wieder) parece ser el *punctum*. Lo que inquieta. Para Paul Ricoeur, “el olvido es el desafío por excelencia para probar la fiabilidad de la memoria. La honradez de los recuerdos llevan al enigma constitutivo de morir, es decir, la dialéctica entre la presencia y la ausencia de representaciones del pasado” (2006: 414). Una dialéctica que se podría relacionar directamente con la fotografía y el encuadre, con la voluntad de dejar fuera o dentro del marco, pues al igual que con los recuerdos es imposible utilizar la estrategia de Funes, el memorioso, y fotografiarlo todo.

Y es precisamente Wieder, el artista-asesino al que nadie le puede seguir el rastro, quien opera bajo el paradigma del olvido. Todo lo que rodea a Wieder — y he aquí la más grande ironía situacional o dramática de la novela— es el olvido y nada más que el olvido. De hecho, esa ironía se extenderá por los capítulos y determinará el argumento completo de la novela, transformándose, al decir de Pierre Schoentjes (2001: 52), en una ironía narrativa, pues la tensión entre lo que se olvida y lo que se recuerda no se presenta de un modo sincrónico —o en un episodio puntual—, sino que ese contrapunto es dinámico y se desarrolla durante toda la novela —en las fotos, claro, pero también en las relaciones personales y en algunos comentarios generales— provocando que la ironía en torno al recuerdo esté presente en toda la historia narrada por Arturo B.

Visto de otro modo, lo que interpela de esa imagen publicada en *El Mercurio* es cómo Wieder, durante las páginas de la novela, no tiene un rostro, sino muchos, casi tantos como los que aparecen en las obras de Dittborn, donde las imágenes se mezclan y confunden ajenas a cualquier voluntad de nombrarlas o individualizarlas. Wieder, de hecho, tampoco tiene sólo un nombre (Ruiz-Tagle, Wieder, R. P. English¹³) y se lo sigue de país en país (Chile, Francia, Inglaterra, España). Y ese anonimato, propiciado por el olvido, es lo que en las páginas siguientes pareciera seguir encarnando Wieder.

Una vez Bibiano me enseñó una foto: ésta era mucho mejor que aquella en la que la Gorda creyó reconocer a Ruiz-Tagle. En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían, pero yo por entonces en lo único en que pensaba era en abandonar el país. Lo cierto es que, tanto en la foto como en las declaraciones, ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan medurado, tan encantadoramente inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la seguridad y la audacia personificadas (53).

Este comentario de Belano parece fundamental para entender la relación entre memoria y fotografía. Incluso ante la posibilidad de que una mejor foto

¹³ Según el detective Abel Romero, Wieder también sería un fotógrafo de películas pornográficas llamado R. P. English. Su historia, además, se desarrolla en el cuento "Joanna Silvestri", incluido en el volumen *Llamadas telefónicas* (1997). En él, una actriz porno entrevistada por un detective chileno intenta recordar sin éxito a un antiguo camarógrafo, llamado R. P. English, del que guarda sólo una fotografía ("la foto que me enseña del presunto English es vieja y borrosa" [173]). La tensión que existe en *Estrella distante* entre la ausencia y la presencia de las fotografías, de algún modo se repite en la historia de Silvestri, quien recuerda lo filmado por English, pero no logra recordarlo a él ("su rostro ya hace mucho se instaló en la zona de las sombras" [173], dice).

permita identificar a Wieder, el narrador se muestra indiferente. Es como si incluso una buena fotografía (una imagen clara, *archivadora*, es decir, con *memoria*) fuera incapaz de identificarlo, poniendo de manifiesto que la memoria de Wieder no está anclada en imágenes y que ellas no parecen capaces de retenerlo. O bien, que Wieder puede ser entendido desde la ironía de la fotografía como elemento de reconocimiento policial o forense.

De todas las referencias cinematográficas presentes en la novela, hay una que llama particularmente la atención. Es cuando Bibiano visita el departamento de Wieder y le relata a Belano que “se había sentido como Mia Farrow en *El bebé de Rosemary*, cuando va por primera vez, con John Cassavettes, a la casa de sus vecinos. Faltaba algo. En la casa de la película de Polanski lo que faltaba eran los cuadros (...). En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable” (17). Ese pasaje donde lo irreproducible se condice con lo enigmático, opera precisamente bajo la misma lógica. Lo ausente, tal como el mal respecto al bien, son los cuadros. Y en el caso de *Estrella distante* lo ausente es la historia del propio Wieder, un fotógrafo que irónicamente no propicia la memoria sino un olvido radical.

En algún sentido, la culpabilidad de Wieder aumenta en la medida en que el enigma en torno a él está dado por la ausencia. Él no está retratado y sus imágenes son difusas. Una operación así afirma por negación que lo contrario al enigma y al mal es lo que se ve. Lo claro. Lo lúcido de la fotografía, como escribía Barthes, su capacidad de decir la verdad. De hecho, casi como asumiendo la derrota que encerraba el intento por interceptar a Wieder, el narrador dice que incluso “algunos entusiastas salen al mundo dispuestos a encontrarlo y, si no a traerlo de vuelta a Chile, al menos a hacerse una foto con él” (116), como si esa foto fuera capaz de revelar algo, de hacerlo presente, de demostrar de una vez por todas que Wieder no era sólo un espejismo.

Ya hacia el final de novela, cuando Romero, el genio detectivesco caído al olvido, inicia sus pesquisas lo hace coincidentemente con la misma fotografía de Wieder publicada hace ya más de 20 años en *El Mercurio*.

¿English era Wieder? Cuando Romero comenzó su investigación así lo creía y durante un tiempo recorrió Italia buscando gente que hubiera conocido a English a las que mostraba una vieja foto de Wieder (aquella en la que Wieder posa junto a su avión), pero no encontró a nadie que recordara al cámara, como si éste no hubiera existido o no tuviera rostro para ser recordado (134).

Nuevamente la ironía de la foto de Wieder, que estaba destinada a retratarlo, radica en que décadas después se sigue mostrando inútil y, sobre todo, única. Pero ya sabemos que además de la imagen borrosa de un joven Wieder, lo que muestra esa foto, el *punctum*, es el triunfo del olvido. El fracaso de la memoria, al menos en la historia reciente de Chile, y de la fotografía como el arma destinada a recordar.

El olvido para Paul Ricoeur “se experimenta como un ataque sobre la fiabilidad de la memoria. Un ataque, una debilidad, una laguna. En este sentido, la memoria se define a sí misma, al menos en primera instancia, como una lucha contra el olvido” (1986: 413), una tarea que en el caso de *Estrella distante* opera a varios niveles, pero que encuentra en la única imagen de Wieder y en su inutilidad un ejemplo concreto de cómo la fotografía —sin mucha suerte— está llamada a sostener dentro de la novela la memoria, es decir, *lo que ha sido*.

4.5. Conclusiones

Estrella distante, como una novela de postdictadura, tensiona la relación entre horror y memoria básicamente a través de la búsqueda de Carlos Wieder, el asesino impune que desaparece y se transforma en un mito tanto de la poesía como de la dictadura chilena. El análisis se enfocó en algunas fotografías descritas en la novela que pueden ser leídas de un modo irónico y, más en particular, como una ironía dramática sobre lo que se recuerda y lo que se olvida. Esas fotografías —pero también otras, como la imagen de Allende entregándole una medalla al detective Romero, que este último perdió y que le impide comprobar que era efectivamente un gran policía; o la imagen del General Cherniakovski, el único general judío del ejército ruso en la Segunda Guerra Mundial, que Juan Stein exhibía en su casa sin saber por qué, sólo porque se la había heredado su madre— pese a su ánimo archivador y memorialístico, están rodeadas de olvido y, por extensión, de misterio. Las imágenes de Wieder, por ejemplo, son tan borrosas que no permiten identificarlo; las de las hermanas Garmendia mantienen vivas a las muertas, casi como si fueran *zombis* y no pudieran dejar de morir; la primera foto grupal del taller de poesía está perdida y en ella queda fuera precisamente Wieder, a quien más tarde no podrán identificar.

Esta tensión entre lo que está y lo que no está conviene leerla en relación con la concepción de Barthes sobre la fotografía y, en particular, con el contexto de postdictadura en el que los detenidos desaparecidos jugaron un rol central. Ellos también comparten el escenario fantasmagórico que combina lo ausente y lo presente, permitiendo leer en las fotografías de *Estrella distante* una crítica hacia las políticas de los primeros años de transición y, en particular, al papel de la justicia. Es precisamente el detective Romero quien aparece en las últimas

páginas para hacer justicia paradójicamente fuera del aparato de justicia. La labor se vuelve difícil, claro, pues no hay fotografías que permitan reconocer al fotógrafo —o las que hay no son fiables— y, por lo mismo, requiere de la ayuda de un testigo, es decir, de Arturo B.

En este caso, y a diferencia de los capítulos anteriores, la ironía no opera en un escenario de contingencia política, apelando a la violencia que ocurría mientras se escribían las obras, sino que lo hace en retrospectiva. La ironía se enfoca en el modo en que los discursos en torno a la postdictadura dejan fuera ciertos rostros como el de Wieder, es decir, cómo se construye una memoria oficial sin identificar ni individualizar a los culpables. En algún sentido, lo de recién vale también como una contradicción, pues durante los años en que se escribe y se publica la novela (1996-1997), la transición aún estaba en pleno desarrollo y *Estrella distante*, bajo ese punto de vista, también sería contemporánea al contexto en el que se enfoca el filo de su ironía. También criticaría en tiempo real. Sin embargo, la construcción de un discurso sobre la violencia de postdictadura es un ejercicio diacrónico imposible de fijar en el tiempo y, por lo mismo, a diferencia de los capítulos anteriores, en este caso la ironía apuntaría a un proceso que aún no estaba cerrado, ciertamente, pero que ya contaba con una retórica establecida y clara.

En este sentido, las fotografías presentes en *Estrella distante* evitan el monumento y, en particular, el documento (Richard 2000: 11-12). Más que archivar y dar testimonio de lo que ha sido, dan cuenta de la imposibilidad de ese testimonio. La opacidad y la escasa fiabilidad de las imágenes valen como una ironía que apunta a los discursos tan propios de la transición centrados en la transacción (Richard 1998: 27), la política de los acuerdos y, al decir de Patricio Aylwin, el primer presidente tras la dictadura, de “buscar la justicia en la medida

de lo posible”. La novela, entonces, opera a contrapelo de las políticas que dominaron los años 90. Por un lado, busca justicia lejos del paradigma oficial, esto es, sin confiar en los tribunales ni en los encargados de recordar e identificar (la fotografía, en este caso) y, por otro, reescribe lo que ocurrió en los años de violencia y cómo esa misma violencia se proyecta hasta la transición. De hecho, Romero busca a Wieder en la costa catalana prácticamente mientras se cuenta la historia, ya en los años 90, tal como si la violencia política se extendiera en el tiempo y aún no llegara a su fin.

Desde un plano más general, la fotografía no sirve en este caso como un intertexto concreto sobre el que la ironía enfoca su filo —cosa que sucedía con el cómic en *Batman en Chile* o con la propaganda en ¡Arre! Halley ¡Arre!—, sino como un medio para criticar las políticas en torno a la memoria. Bajo este respecto, la ironía abordaría las fotografías como artefactos capaces de dar cuenta de esa memoria, de lo que ha sido. La ironía no se enfocaría, por lo tanto, en un relato o discurso en particular —la aventura de Batman como una apología del intervencionismo estadounidense o la propaganda en torno a la bandera y el comenta, que exaltaba el nacionalismo—, sino en su calidad de testigo. La ironía pondrá en duda que lo que se recuerda no es lo que se debiera recordar, una postura muy en sintonía con buena parte de la crítica en torno a la transición y al modo en que fue ejecutada.

La tensión entre lo que se recuerda y se olvida, por cierto, volverá en el capítulo siguiente, ya desde las postrimerías de la transición, pero sin apelar a los testigos ni a lo recordado. Al parecer, en algunas novelas escritas por los nacidos durante la dictadura, la memoria oficial tenderá a confundirse con los recuerdos de la propia infancia y a tomar un cariz más personal y, en apariencia, menos comunitario. De todas formas, la ironía en *Estrella distante* se instala tal vez como uno de los ejemplos más interesantes de la postdictadura al proponer

que las fotografías no cumplen con su cometido —al menos con el que se suponía que cumplían durante la dictadura, es decir, archivar y recordar para después atestiguar— y, por extensión, que la idea de justicia y de transición queda en entredicho, pues las pruebas en que se debieran basar son pobres y poco confiables. Tanto los testigos como la justicia son incapaces de dar cuenta de la violencia en dictadura y la narración postdictatorial en torno a la memoria; por lo mismo, se parece peligrosamente a un Carlos Wieder fantasmal y difícil de identificar, alguien que nadie reconoce y cuya existencia está marcada por la leyenda y el mito.

5. La invención del dragón: ironía y películas de artes marciales en *Fuenzalida*, de Nona Fernández

5.1. Presentación de la obra: *Fuenzalida*

Nona Fernández (Santiago, 1971) es una escritora chilena que comenzó a publicar durante la transición. A grandes rasgos sus obras abordan la figura del padre ausente y la ciudad marginal. Estos temas, de hecho, se aprecian en el conjunto de su obra, que está compuesta por el volumen de cuentos *El Cielo* (2000) y las novelas *Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012) y *Space invaders* (2013). Además de su actividad narrativa, Nona Fernández tiene una dilatada carrera teatral, tanto como dramaturga, actriz y directora. Esta última, por lo demás, se ha extendido a la televisión y desde 1998 trabaja como guionista de teleseries, muchas de ellas con un gran éxito de audiencia (*Iorana* (1998), *Los treinta* (2005), *Secretos del jardín* (2013), por sólo nombrar algunas).

La crítica ha abordado varias veces la obra de Fernández. En general, lo ha hecho desde los residuos y la marginalidad en la ciudad (Jeftanovic 2008, Opazo 2004, López 2010, Sepúlveda 2013), en relación con el padre ausente (Martínez 2005, Parra 2014), y a partir de la estética del folletín (Areco 2011). Desde esos puntos de vista se ha estudiado principalmente *Mapocho*, hasta el momento su novela más famosa. *Fuenzalida*, el texto que abordaremos en este capítulo, cuenta sólo con un artículo de Lorena Amaro (2014), en el que reflexiona sobre la importancia de la filiación en la narrativa chilena contemporánea, e incluye también algunas obras de Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga. Más allá de ese texto, hasta el momento no existen artículos que

aborden *Fuenzalida* desde la postdictadura ni, en particular, desde la parodia a la cintas de artes marciales.

Fuenzalida, como adelantábamos, es una novela de postdictadura. En particular sobre el modo en que los hijos se relacionan con una memoria que aborda tanto la violencia como la propia infancia. El texto cuenta la historia de una guionista que conoció muy poco a su padre y que ya en los últimos años de la transición ve cómo Cosme, su hijo de ocho años, queda en coma. La novela se narra a través de dos grandes líneas argumentales, que a ratos se solapan y se cruzan. Por un lado está la historia de Fuenzalida, el padre de la narradora: un día cualquiera, y mientras bota la basura, ella encuentra una fotografía tirada en la calle. Es de un luchador de kung fu, que lleva un kimono negro y a quien cree reconocer de inmediato: Fuenzalida, su padre. Sin embargo, ella no está segura de que sea él, pues lo vio muy poco y hace muchos años. Esta línea argumental cruzará toda la novela y apuntará a narrar las aventuras de Fuenzalida durante la dictadura tal y como si fuera una película de artes marciales. Con el correr de las páginas, sin embargo, se comenzará a sugerir que la historia de Fuenzalida no es más que el invento de una guionista de teleseries que pretende inventarle una historia al padre que nunca conoció.

La tensión entre la infancia y la paternidad volverá en la otra línea argumental: mientras la guionista recuerda las aventuras de Fuenzalida, su hijo sufre un misterioso accidente y queda en coma. Esta dimensión muestra la vida cotidiana de una guionista de teleseries —o culebrones, como dice ella— que sabe muy poco, o casi nada, sobre sus orígenes. A ratos, y sobre todo en las escenas en las que debe esperar en el hospital, la protagonista mira en la televisión una teleserie protagonizada por médicos, escrita por ella misma, y así se solapan y se confunden esta vez los dos hospitales, sugiriendo que su espera

también puede ser leída desde la parodia, esta vez, a los dramas médicos (Amaro 2014: 122).

En este capítulo nos centraremos en las aventuras de Fuenzalida y en el modo en que la narradora inventa con ironía y distancia una ficción parodiando las cintas de artes marciales para narrar tanto la postdictadura como su propia infancia. Para eso, primero nos detendremos en la relación entre ironía, parodia y las películas de artes marciales que circularon durante los años 70. En particular, las protagonizadas por Bruce Lee. Luego veremos tres ejemplos de ironía de acuerdo al orden con que se presentan en la novela: comenzaremos estudiando la fotografía del luchador de kung fu que da inicio al texto. A través de ella veremos cómo la ironía contrasta la imagen del padre ausente con el heroico luchador de kimono negro. Luego, remitiéndonos a los recuerdos fragmentados de la narradora, estudiaremos cómo ella utiliza una ironía metaficcional para cuestionar tanto la historia de Fuenzalida como sus propios recuerdos de la infancia. Finalmente, abordaremos el duelo entre la narradora y Fuenzalida, en medio de un cinematográfico vertedero, tal y como si la novela fuera una cinta de artes marciales, reflexionando esta vez sobre esa espectacular lucha en que la hija vence al padre de un modo bastante irónico.

5.2. Un golpe falso: ironía y películas de artes marciales

Buena parte de la novela de Nona Fernández y, en particular, la dedicada a las aventuras de *Fuenzalida*, tiene como intertexto las películas de artes marciales que cosecharon gran éxito durante la década de los 70. Como un subgénero de las películas de acción, muchas de las cintas de artes marciales provenían de Hong Kong, el epicentro de este tipo de cine, y en particular, eran producciones

donde el protagonista encantaba al público con su destreza física y su ánimo justiciero (Hsiung-Ping 2013: 30).

Como un arte marcial de origen chino, el kung fu se desarrolló al alero de los templos shaolines y supone tanto un desarrollo espiritual como físico. De hecho, los ideogramas chinos con que se grafica el concepto (功夫) remiten en primer lugar a cierta ética confucionista, que se traduciría según Yoav Ariel en una mezcla de trabajo y aprendizaje —no sólo físico, sino aplicable en particular a la filosofía de Confucio (1989: 12-16)—, que recién en el siglo XX comenzaría a ser utilizada para referir al conjunto de artes marciales chinas¹. Lo que en occidente se conoce como kung fu, por cierto, en China se identifica como *wushu* (武术) y engloba a decenas de artes marciales como el Bak Mei (representada en *Kill Bill* (2003), la película de Quentin Tarantino), el taiwanés Bāijíquán, el tibetano Lama Pai, el clásico Shaolin Kung Fu e incluso el Jeet Kune Do, inventado por Bruce Lee.

A comienzos de la década de los 70, el kung fu era una disciplina minoritaria que, según Chiao Hsiung-Ping, se expandió gracias a la influencia de las cintas de artes marciales y, en particular, a las protagonizadas por Bruce Lee, su más destacado exponente (2013: 31). Sin ir más lejos, en sólo una década las escuelas de artes marciales en el mundo pasaron de sumar 500 a 20 millones (Miller 2000: 148), y las películas de artes marciales en sólo cinco años entraron a Hollywood con una facilidad asombrosa (Bowman 2009: 13). Llegado a este punto —y aunque parezca evidente—, no está de más recalcar que el intertexto y la parodia en *Fuenzalida* no apunta al kung fu como una disciplina, sino a las

¹ Por lo mismo, y para diferenciar el concepto contemporáneo de kung fu, Ariel propone la utilización del término *K'ung-Ts'ung-Tzu* (1989: 3-11).

películas de kung fu como un género cinematográfico claramente definible e identificable.

Con una estructura sencilla, las cintas de artes marciales suelen ser muy parecidas: un joven practicante de kung fu se entera de una injusticia, intenta no involucrarse en el conflicto, se ve obligado a hacerlo y, tras pelear con enemigos intermedios, finalmente acaba triunfando en un duelo final frente al gran enemigo, que por regla general es un multimillonario o un representante del capitalismo (Bowman 2013: 54)². En el intertanto el protagonista demuestra sus habilidades en entrenamientos o peleas que asemejan coreografías. Hay tres tipos: las solitarias, que por lo general son las que vienen primero y en las que el protagonista entrena en soledad mostrando sus habilidades; luego vienen las peleas multitudinarias en las que el protagonista se enfrenta a muchos enemigos al mismo tiempo, saliendo triunfal y probando tanto su excepcionalidad física como su gran sentido de la ética; y, finalmente, el duelo con el gran enemigo en el que demuestra destrezas físicas e intelectuales que hasta ese momento el público desconoce (Hsiung-Ping 2013: 36).

Fuenzalida, decíamos, está elaborada a partir de un intertexto que pone en tensión a la novela con este tipo de cintas. De hecho, la estructura de sus aventuras es muy similar: Fuenzalida es un maestro de kung fu que presencia el secuestro de un detenido político en plena dictadura (52), intenta no intervenir ni usar la fuerza (75), luego se ve obligado a ello (79), y, finalmente, debe combatir contra Fuentes Castro, un malvado karateca que trabajaba para la policía política de la dictadura (172).

Dicho eso, el intertexto en *Fuenzalida* pareciera apuntar en particular a una

² En "The Lesson of Rancière" Slavoj Žižek aborda la presencia del artista marcial en la década de los 70 —y, en particular, de Bruce Lee— como un cuestionador del capitalismo e incluso como el germen de cierta ideología *new age* (2004: 78-79).

película protagonizada por Bruce Lee: *Enter The Dragon* (1973), quizá su cinta más famosa. Sólo con el ánimo de hacer un catastro rápido que justifique esta filiación podríamos apuntar que los cuatro capítulos de la novela llevan títulos que hacen referencia a dragones —al mismo Lee se lo conocía popularmente como El Dragón o El Dragón de Hong Kong—; el epígrafe también pertenece a Bruce Lee —“Es mejor morir con dignidad/ que vivir una vida podrida”—; el santo y seña con el que Fuenzalida reconoce a sus discípulos y a su hija es literalmente un diálogo que sostiene el personaje interpretado por Bruce Lee con Ho Lee Yan, el viejo monje shaolín, al comienzo de *Enter The Dragon*³; la cicatriz que cruza uno de los párpados de Leonardo Gutiérrez, un miembro de la policía política, es similar a la de Oharra, quien, tal como Gutiérrez, en *Enter the Dragon* es el brazo derecho del gran antagonista (74); tras un viaje oscuro y del que se sabe poco, Fuenzalida aprendió artes marciales en New Jersey, Estados Unidos, donde el mismo Bruce Lee tenía su academia; el duelo final entre Fuenzalida y Fuentes Castro ocurre en una sala llena de espejos que remite directamente a la escena final de *Enter the Dragon*, donde Fuenzalida utiliza la misma estrategia de Bruce Lee para derrotar al maléfico Mr. Han: quiebra los espejos, mientras recita en voz alta las enseñanzas de Ho Lee Yan: “destruye la

³ El diálogo, que en la novela se repite en varias páginas (59, 67, 118, 193), es el siguiente: “¿Cuál es la mayor técnica que piensas alcanzar? No tener técnica. ¿En qué piensas cuando te enfrentas al adversario? No hay adversario porque la palabra “yo” no existe. ¿Cómo debe ser una buena pelea? Como un juego sencillo jugado en serio”. En *Enter the Dragon*, el diálogo es:

Ho Lee Yan: What is the highest technique you hope to achieve?

Lee: To have no technique.

Ho Lee Yan: Very good. What are your thoughts when facing an opponent?

Lee: There is no opponent.

Ho Lee Yan: And why is that?

Lee: Because the word “I” does not exist.

Ho Lee Yan: So, continue...

Lee: A good fight should be like a small play, but played seriously.

imagen y derrotarás a tu enemigo” (172).

Tal vez estos sean los intertextos más notorios: sin embargo la novela cuenta con muchos otros que podrían evocar tanto a la cinta de Lee como a cualquier otra del género. En la práctica, *Fuenzalida* parodia la estética de esas cintas, trasplantándolas esta vez a un Santiago en plena dictadura donde, tal como se dice en la novela, se funden los *wantanes* con las humitas (72) y las patadas voladoras con la represión política.

Si entendemos la parodia, tal como hicimos en el capítulo sobre *Batman en Chile*, en los términos de Hutcheon —“parody is repetition, but repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways” (2000: 37)— podríamos abordar *Fuenzalida* como una parodia de *Enter the Dragon* e incluso a las representaciones de la violencia dictatorial, esta vez, en clave de artes marciales. E incluso más que respecto a las artes marciales —así, en general—, quizá convenga leer la novela como una parodia construida a la luz de fenómenos bien definidos como la *bruceploitation*.

Como un efecto tanto del éxito como de la fugacidad de su carrera (filmó sólo cinco películas en tres años antes de morir a los 32 años⁴), el culto a Bruce Lee ha configurado una suerte de explotación y exaltación de su figura que se conoce popularmente como *bruceploitation* (Hu 2010: 166-179). Ella engloba básicamente a epígonos, copias y distintas reappropriaciones del dragón de Hong Kong que configuran un universo póstumo y paralelo en el que los productos son, por regla general, desechables.

⁴ Las películas originales son: *The Big Boss* (1971), *Fist of Fury* (1972), *The Way of the Dragon* (1972) y *Enter the Dragon* (1973), que se estrenó póstumamente. *The Game of Death* nunca llegó a ser completada, pues Bruce Lee murió durante la filmación, aunque de todos modos se estrenó en 1978.

En este contexto, varias cintas de artes marciales durante los años 70 fueron estrenadas tal como si los protagonistas —una serie de epígonos entre los que destacaban Bruce Li, Bruce Le, Dragon Lee, Bruce Leong o Bruce Thai— fueran realmente Bruce Lee (Hu 2010: 167, Logan 1995: 24). Poco más tarde, la *bruceploitation* problematizó también la muerte del propio actor hongkonés. Películas como *Bruce Lee: Stars of All Stars* (1976), por ejemplo, abordaban conscientemente el hecho de que Bruce Lee ya había muerto y proponían que su mejor imitador (Bruce Li, en este caso), debía continuar y superar al maestro (Hu 2010: 167). Otras cintas comenzaban con el metraje del funeral real de Bruce Lee para luego dar paso a la ficción y detallar las peripecias que llevarán a uno de sus epígonos a vencer al supuesto asesino de Lee (Hu 2010: 171). El concepto de *bruceploitation*, por lo demás, se extiende también a cintas que recortaban metraje del Bruce Lee real y las mezclaban con otras en donde aparecían imitadores físicamente muy parecidos.

Dado que la *bruceploitation* tuvo cierta persistencia en el tiempo, esas cintas no tardaron en superar con creces el número de películas protagonizadas efectivamente por Bruce Lee, provocando que su imagen resulte indisociable de todos sus imitadores y parodiadores (Hu 2010: 167). Incluso para Bowman la profundidad y la extensión de la *bruceploitation* llegarían al punto de hacer de Lee un posthumano, es decir, una entidad híbrida cuya existencia no depende únicamente de factores biológicos o biográficos (2010: 24).

De este modo, sostienen tanto Bowman (2010: 24) como Hu (2010: 164-176), cualquier referencia a Bruce Lee hoy no sólo remite al actor, sino a una estética pop desechable, fragmentaria y orientalista en la que muchas veces no se puede diferenciar con claridad entre el original y la copia.

Dada la gran presencia de desechos y referencias a la basura presentes en *Fuenzalida* —la fotografía del artista marcial que inicia la búsqueda de

Fuenzalida aparece en un basurero, el duelo final e imaginario entre la hija y el padre se desarrolla en un gran vertedero, el hijo de la narradora guarda restos de basura como amuletos, entre varios otros ejemplos— resulta interesante leer la presencia de Fuenzalida como una parodia de Bruce Lee no sólo en atención al evidente intertexto con las películas de artes marciales, sino a la condición desechable y eminentemente falsa o apócrifa de la *bruceploitation*. De hecho, y como veremos con detención en este capítulo, la propia narradora pareciera no distinguir —ni tiene la voluntad de hacerlo— entre lo real y lo falso, o lo original y su copia.

De este modo, un intertexto como la *bruceploitation* permite referir con la ironía de la parodia a la violencia más cruda de la dictadura —la de los secuestros, las torturas, los envenenamientos; todas presentes en la novela. La ironía, por supuesto, radica en la condición eminentemente falsa y simulada de los combates de kung fu que contrastan con la violencia sin reglas de la represión dictatorial. Las peleas protagonizadas dentro de las cintas de artes marciales, como apunta Bowman, en realidad son coreografías que, tal como en la lucha libre que se transmite por televisión, simulan un combate. Muestran como presente una realidad ausente (la violencia, en este caso). O disfrazan de lucha a un baile complejo y acrobático en el que las fuerzas siempre están medidas y controladas. A fin de cuentas, el ánimo lúdico de las cintas de artes marciales —el cine de acción es un producto de entretenimiento por antonomasia— contrasta con la cercanía y la gravedad de la violencia política⁵.

⁵ Un efecto similar, en donde la televisión entrega distancia para reflexionar sobre la postdictadura, sucede en *La historia del llanto* (2007), de Alan Pauls. En cierta escena el protagonista mira por televisión cómo se bombardea La Moneda y, pese a su militancia comprometida, resulta incapaz de sentir alguna emoción intensa (43-45). Según Gersende Camenen, la escena funciona “resquebrajando el discurso (...), abriendo un espacio para una mirada distanciada, entre irónica y tierna (...). Así, la estructura narrativa que disocia el ver del

Las aventuras de Fuenzalida, que reescriben la violencia de la dictadura en los términos de una cinta de kung fu, además reducen la violencia dictatorial a un mero intercambio de patadas voladoras y fuerza bruta, que desconoce cualquier tipo de violencia más compleja como la sistémica o la económica. Reescribir la postdictadura en términos de una cinta de kung fu, además, sugiere que la posibilidad de vencer a la dictadura pasaba eminentemente por la fuerza y la violencia, desconociendo todos los esfuerzos políticos y diplomáticos que resultaron cruciales. Además, la propia figura de Fuenzalida como un epígono aparecido al alero de la *bruceploitation* opera como una ironía que hace de los héroes políticos —por definición sujetos excepcionales—, personajes desechables y confeccionados en serie, tal como los héroes de las películas de artes marciales.

En ese sentido, el acto de tomar como intertexto a las cintas de Bruce Lee podría valer como una forma de protección, como un escudo que inmuniza frente a la postdictadura, ya sea por la distancia geográfica que suponen esas cintas como el carácter simulado, aunque verosímil, de sus combates. El cine, por lo demás, supone una experiencia en gran medida pasiva. Quien entra a la sala es un espectador. La violencia de una película de artes marciales se presencia, pero no se atestigua. De hecho, la violencia de las artes marciales se supone siempre falsa —al menos en el cine de ficción— y como parte de un espectáculo. Situación contrapuesta a la violencia dictatorial, por supuesto, donde la violencia no sólo es real, sino que se expande en diversos tipos de violencias que resultan casi imposible de presenciar y, al mismo tiempo, no padecer.

contar impide la inmersión en el pasado, manteniendo la distancia del relato” (“Ser testimonio, *Historia del llanto* de Alan Pauls”).

De este modo, y evocando la definición de parodia de Hutcheon, a continuación intentaremos reflexionar sobre la tensión constante entre esos dos polos —por un lado, la violencia acrobática y apócrifa de las cintas de kung fu y, por otro, la compleja violencia de la dictadura—, que es donde radicaría buena parte de la ironía en la novela. A continuación veremos tres ejemplos que abordan distintas dimensiones de la ironía, pero que a la vez resultan complementarias.

5.3. Un artista marcial en la basura: la ironía y la foto del padre

Fuenzalida se puede leer no sólo como una novela de postdictadura, sino como un texto que problematiza la ausencia del padre. De hecho, textos anteriores de Nona Fernández ya abordaban este fenómeno y daban cuenta de su interés por la ausencia del padre y las familias monoparentales (Martínez 2005, Parra 2014). El tema del padre ausente y del huacho, ha sido dilatadamente estudiado en la cultura chilena y sus ramificaciones —culturales, judiciales— se extienden, como es sabido, desde la Colonia hasta el día de hoy (Montesino 1990, Salazar 1991). La literatura reciente, por cierto, aborda este asunto desde cierto cuestionamiento a la figura paterna como una crítica al patriarcado y a estructuras autoritarias equiparables a la violencia postdictatorial (Brito 1994, Avelar 2000: 242). Lo interesante, en este caso, es cómo esa aproximación ahora se hace a través de una ironía que glorifica y mitifica al padre ausente.

La novela, sin ir más lejos, comienza con una fotografía que la narradora encuentra en la basura y que muestra la figura del padre de una manera particular y bastante irónica. Es decir, entre su condición eminentemente desechable —su imagen está en la basura y la narradora ni siquiera está segura

de que sea su padre, a quien conoció muy poco— y excepcional —esa foto retratará a un artista marcial que, en este caso, luchará heroicamente contra la dictadura.

La novela, decíamos, abre con la descripción de esa imagen:

Lo primero es una fotografía. Una polaroid vieja que se escapó de una de las bolsas de basura amontonadas en la mitad de la cuadra. Mezcla de papel, cenizas, latas de cerveza y colillas de cigarro sueltas. Un perro intruso rompió el plástico negro de un mordisco y la dejó caer al suelo, bajo la luz amarillenta de un farol. De lejos brilla un poco. Llama la atención ese destello mugriento, una especie de voz de auxilio desde el cemento húmedo. De cerca el brillo se desvanece y solo queda el papel desteñido (...) Tampoco se puede precisar en qué momento y por qué razón se transformó en basura. Cuándo dejó de estar expuesta en un marco o en las páginas de un álbum para ir a dar a un tarro con el resto de las mugres que ahora la acompañan.

Es pequeña. No debe medir más de diez por diez. Una verdadera miniatura, con personajes y lugares diminutos (...). Un hombre vestido de kimono negro.

Un minihombre. Chiquitito, de cinco centímetros de altura.

Un hombre plano, en una sola dimensión (10).

Así, la fotografía da cuenta de un triángulo (padre, basura, arte marcial) que en la novela parece indivisible y cuyas relaciones estarán mediadas por la ironía.

El padre, por ejemplo, de inmediato adquiere la condición de basura. Su foto está entre botellas de cerveza y colillas de cigarro —la narradora asegura haber “rescatado” (11) y no “tomado” ni “recogido” esa *polaroid*—, nadie termina de

reconocer a Fuenzalida en ella (99) y, más adelante, en las fotografías del álbum familiar, su cabeza será recortada y tirada al tarro de la basura junto con cáscaras de huevo y otros desperdicios (100). Fuenzalida en esas imágenes será solo un desecho o la constatación de una ausencia, que se condice con los recuerdos pobres y aislados de la hija.

Al respecto, el análisis de Walter Moser sobre la basura puede ser útil (“Garbage and Recycling”). En él distingue cinco dimensiones básicas de los desperdicios en la cultura contemporánea: como elementos de inclusión y exclusión, que antropológicamente pueden remitir a la idea de “pureza y el peligro”; su relación con conceptos psicoanalíticos como la expulsión, la retención y la limpieza; su dimensión material más concreta en cuanto desechos; su valor económico, afectivo o estético; y, finalmente, cierta dimensión temporal como elementos arqueológicos u objetos de *memorabilia*. De algún modo, estas diversas dimensiones de la basura conviven en *Fuenzalida*. En términos de lo que incluye y excluye, la basura mostraría “how certain objects come to be considered impure and are therefore excluded, if not violently rejected, and how, on the other hand, garbage, rejected in a marginal limbo area, can still be considered a potential resource for the system” (“Garbage and Recycling”). Este asunto en la novela es evidente del momento en que la condición física y material de la basura es la que permanece y permite recobrar y reinventar a Fuenzalida: por más que la narradora lo excluya de su vida, los restos de esas fotos recortadas son los que vuelven misteriosamente hasta la puerta de su casa y permiten la recuperación del padre. Psicoanalíticamente, dice Moser, “our dealings with garbage become functions of expulsion and retention and can be related to pathologies such as the neurosis of cleanliness” (“Garbage and Recycling”). Esta voluntad casi terapéutica, de limpiar e higienizar la historia de su padre, también la pone de relieve la misma narradora: ella inventa una fábula

para que su hijo tenga el relato de un abuelo y ella de un padre que no los abandonó por capricho, sino para luchar contra la dictadura (192-193). En otras palabras, la novela intenta limpiar a Fuenzalida para rescatarlo de la basura.

El aspecto material de la basura como un compuesto de “elements or parts no longer recognizable as such”, da cuenta del nuevo estatuto de Fuenzalida como un artista marcial, es decir, como una fantasía en la que el padre ausente pasa a tomar otro nombre, a albergar otra historia. El Fuenzalida de la basura, en otras palabras, no es un padre que abandona a su familia, sino un heroico artista marcial que si deja de lado a sus hijos es para combatir a peligrosos criminales políticos. Esa es una historia que literalmente emerge de la basura, tal como se verá más adelante, cuando estudiemos la gran batalla final en medio de un vertedero. Esta dimensión, en cuanto reciclaje emotivo o incluso terapéutico, también adquiere un nuevo valor estético, sobre todo si consideramos la parodia a las cintas de artes marciales, que sería equivalente a la cuarta dimensión propuesta por Moser. La quinta y última —la dimensión temporal— muestra cómo la basura “always represents the intrusion of the past of a system into its present. It reminds us of a past state of things, pleasantly or unpleasantly. The garbage object is always endowed with pastness and thus becomes a vehicle or a trace of the past” (“Garbage and Recycling”). Es decir, la basura —y para parafrasear ahora a Barthes— es el testimonio de que algo ha sido. Es una constatación del paso del tiempo y de la caducidad, cosa evidente en el esfuerzo de la narradora por reciclar y reconstruir un padre del que recuerda muy poco.

Esa primera imagen encontrada en la basura, decíamos, contrasta irónicamente con el espacio de intimidad que supone una *polaroid* familiar. Tal como un padre chileno de clase media tampoco se corresponde con un héroe de cintas de acción filmadas en Asia, la presencia del padre en la basura cotidiana sitúa lo extraordinario de esas imágenes, que suelen tener un álbum especial que

las guarda y protege, en tensión con su nueva condición de desecho. Una foto en el basurero deja de ser foto y se convierte en basura, tal como advierte Moser, pues todo lo que entra en el basurero adquiere ese nuevo estatuto. Por lo mismo la narradora “rescata” la foto y la recobra en cuanto foto y no en tanto basura.

A diferencia de las fotografías artísticas, como las que analizábamos en el capítulo anterior, las instantáneas de una familia forman parte de la cotidianidad y la vida privada. En ellas el valor no es estético, sino documental o incluso sentimental. Victor Burgin sostiene que ellas son el instrumento por excelencia para dar cuenta de una ideología o de las políticas de una familia (1982: 29). El modo en que la familia se representa a sí misma, escribe Burgin, se aprecia gráficamente en las fotografías. De hecho, con el tiempo la fotografía familiar se transformaría en una institución que, al decir de Marianne Hirsch, “displays the cohesion of the family and is an instrument of its togetherness; it both chronicles family rituals and constitutes a primer objective of those rituals” (1997: 7). Los retratos o las imágenes de eventos privados suponen que en buena medida son tomadas y posadas por los propios miembros de esa comunidad. Ellos son quienes deciden qué —y quién— queda dentro y fuera del marco, y más tarde dentro o fuera del álbum familiar. La propia familia decide qué se recuerda y qué se olvida. De hecho, apunta Burgin, resulta sintomático que abunden fotografías de cumpleaños, fiestas religiosas o civiles, pero que en cambio los funerales o las enfermedades sostenidas en el tiempo carezcan de imágenes⁶.

Esa voluntad para dejar dentro o fuera del marco, o incluso para enfocar y desenfocar, se puede leer en relación con el modo en que se confeccionan los

⁶ En varios casos fotógrafos o cineastas han retratado esos instantes que generalmente se excluyen del lente familiar, pero la estética de esos registros mortuorios, por cierto, deja de ser la de las fotos familiares y pasa a tener una pretensión estética y una voluntad artística que, como decíamos, está ausente de la gran cantidad de imágenes que abundan en los álbumes privados.

recuerdos, pero también a partir de una serie de presupuestos ideológicos que se filtran en las imágenes. En este caso, el acto de leer familiarmente la primera foto de Fuenzalida, la que se rescata del basurero, conlleva algunas paradojas. En ella —la única foto que la narradora conservará de su padre— no está la familia. El padre aparece retratado como un artista marcial y no como una figura paterna. En términos familiares podría parecer una fotografía muy poco oficiosa, sin embargo en ella Fuenzalida es un artista marcial. Y tal como escribe Anette Kuhn, las fotografías no sólo dan cuenta de lo que ha sido, sino que son una forma de reescribir el pasado, de reinventarlo. En otras palabras, son un instrumento a partir del cual también se puede crear un presente. La foto familiar, entonces, “may affect to show us our past, but what we do with them —how we use them— is really about today, not yesterday” (2002: 22).

Lorena Amaro, que leyó la novela a partir de la idea del abandono del hogar, ya advertía la “ironía en hacer de ese padre ausente un héroe” (2014: 123). En vez de criticarlo abiertamente, o de transformarlo en un hombre verosímil que no se amolda a la figura de un padre —que según Amaro sería un fenómeno posible de apreciar en otros textos de la literatura chilena contemporánea (2014: 124)—, Fernández optaría por la ironía de transformarlo en un héroe.

Es decir, y para volver sobre la cita de Kuhn, esa *polaroid* permite hacer del recuerdo de su padre un elemento con el que elaborar algo nuevo. Es literalmente un acto de reciclaje y de reutilización de la basura, en la que una imagen desechada —que estrictamente había dejado de ser *imagen* y era *basura*— se rescata de entre los desechos para transformarse esta vez no en una mera fotografía, sino en la única fotografía de un padre pretendidamente heroico. Así, la figura del padre pasa de tener el estatuto de un desecho a tener el de un héroe. A lo que podríamos agregar: ese rescate no sólo lo transforma en un simple héroe, sino en un artista marcial que recuerda una y otra vez a Bruce Lee.

Para Bowman, la figura de Lee es eminentemente ideológica y remite al fetichismo patriarcal, a la búsqueda de justicia —en particular contra el capitalismo— y a cierta deificación del cuerpo⁷ (2010: 8). Según él, las películas protagonizadas por Bruce Lee se pueden entender a la luz de algunos estereotipos que predominaban en los Estados Unidos de los años 60 (8-32). Por un lado, y al menos en el imaginario norteamericano, modificaron el precedente cinematográfico de los asiáticos —en particular de los chinos— como delincuentes y marginales, situándolos, por el contrario, en el plano del heroísmo y la excelencia física (10). Por otro lado, esas películas estrenadas a comienzos de los años 70 hicieron de Bruce Lee un estereotipo por antonomasia del artista marcial: viril, atlético, justiciero y valiente (8).

Si consideramos los estereotipos como construcciones culturales que simplifican la realidad dando por supuestas ciertas cualidades o defectos de grupos determinados (Ramírez Berg 2002: 13-37), resulta irónico que para la narradora de *Fuenzalida* el padre ausente que ella recuerda, o al menos aquel que protagoniza las aventuras, sea justo, sabio, hermoso, atlético, comprometido, valiente. Todos los valores que se le podrían adjudicar a Bruce Lee, los puede tener Fuenzalida. La operación, como sabremos con el correr de las páginas, es básicamente irónica —cuestiona la forma en que se ha relatado la postdictadura, los fanáticos del cine disociados de la realidad política y el modo en que los hijos narran con admiración la historia de los padres— y a la vez terapéutica, pues la narradora busca subsanar la ausencia de recuerdos concretos y así entregarle a su hijo el relato de un abuelo.

⁷ Pedro Lemebel, en “Baba de caracol en terciopelo negro”, cuenta cómo los cines que en el centro de Santiago proyectaban estas películas eran frecuentados también por comunidades homosexuales que se fascinaban frente a esos cuerpos medio desnudos, que ofrecían una musculatura hiperdesarrollada y una fantasía exótica, en general coronada con el puerto de Hong Kong (2008: 45-50).

En la novela, los ejemplos de valores ligados al kung fu y, en particular, a Bruce Lee son variados. La belleza⁸ y el culto al cuerpo son evidentes⁹, también su conocimiento de las artes marciales¹⁰ y su calidad como luchador¹¹, pero sobre todo su condición heroica de artista marcial. Ella sin duda es la más importante y de la que se sirve la ironía para dar cuenta de un padre del todo

⁸ “Tenía un rostro atractivo, como de galán de cine. A las mujeres les gustaba (...) Era alto, tenía un cuerpo relativamente delgado, con una postura firme y atlética. Su pelo era dócil y algo canoso, con un pasado colorín. Todo el mundo decía que era idéntico a Charles Bronson, que aunque no era actor de películas de artes marciales, igual era actor de películas de acción. Ocupaba un bigote grueso como el de Charles Bronson. Sus ojos eran verdes y algo rasgados, como los de Charles Bronson (...) En pantalla se habría visto muy bien. Podría haber sido el héroe o el malvado de una serie de acción” (41-42).

⁹ “Es la piscina Tupahue, en el cerro San Cristóbal. Fuenzalida se pasea entre la gente vistiendo una zunga diminuta color gris. La gente lo observa, o por lo menos eso es lo que yo creo. Es que nadie usa un traje de baño así en ese momento y en ese lugar. Tampoco nadie ocupa cadenas de plata colgando del cuello y anillos gruesos en las manos. El signo de Fuenzalida es Tauro y por eso lleva un toro pesado que baila en un extremo de su cadena. Nadie camina con el pecho tan erguido. (...) me quedo en la piscina de los niños, con el agua calentita hasta el tobillo, observando a Fuenzalida que sube ágil hasta el trampolín más alto. Una vez arriba, él elonga su cuerpo antes de lanzarse al agua. Estira brazos y piernas, pega un par de patadas al aire como si estuviera en medio de una pelea de kung fu. Es difícil no mirarlo. Todo el mundo ha girado su cabeza y se concentra en él. O quizá no. Quizá soy solo yo. Luego, Fuenzalida observa el agua con cuidado. Alza sus brazos y los junta sobre su cabeza para luego lanzarse en un piquero perfecto. Vuela” (76).

¹⁰ “Algún cronista de artes marciales de la revista *El Combate Final*, a raíz del Décimo Encuentro Latinoamericano de Kung Fu, realizado en Asunción, Paraguay, escribió en una nota que se exhibe a la entrada del gimnasio: «El maestro Fuenzalida es uno de los combatientes más interesantes de la escena internacional. Hablar de él solo como un luchador diestro y experto sería injusto. Verlo combatir es una experiencia. Su cuerpo es un canal por el que fluyen energías ancestrales. Un puente a través del cual pasado y presente se comunican, Cielo e Infierno dialogan. Un escenario de carne y sangre en el que dioses y demonios se confunden»” (58).

¹¹ “Mi nombre es Gutiérrez. Leonardo Gutiérrez. Estoy aquí porque soy un gran admirador de su trabajo, maestro. Fuenzalida mira al hombre del Fiat 125 color celeste con detención. Se da cuenta de que hay honestidad en sus palabras, pero claramente le oculta algo. Si tanto me admira, entonces no me mienta. No le miento, maestro, es verdad. También he sido entrenado en las artes marciales y sé perfectamente cuándo me enfrente a un maestro. Pese a todo, pelear con usted el otro día fue un agrado” (59).

ausente y acaso desinteresado por la suerte de su familia. Por ejemplo, la primera intervención de Fuenzalida, cuando intenta salvar a Ríos Sepúlveda de una patrulla de la policía política, resulta exitosa y eso lo reconocen incluso sus mismos adversarios¹². Su calidad de héroe también queda en evidencia, tal como sucede con el personaje de Bruce Lee en *Enter the Dragon*, cuando rechaza trabajar junto a los antagonistas poniendo en riesgo su vida:

¿Qué pasa si me niego a aceptar su propuesta? Personalmente lo lamentaría mucho. ¿Y eso es todo? Usted sabe que no. Usted, maestro, es un hombre inteligente y conoce cuáles serán las consecuencias de una decisión tan mal tomada. ¿Entonces no puedo negarme? Yo le recomendaría que no. Sobre todo pensando en su familia. En su mujer, en su hijo Ernesto. Usted tiene una familia muy linda y estoy seguro de que daría todo por ella. Un silencio incómodo se hace en el patio. Solo se escucha el ruido del agua que corre en la pileta junto al Buda (59).

De hecho, la negación de Fuenzalida para trabajar junto a Fuentes Castro, un importante agente de la policía política y destacado artista marcial, es precisamente la gran prueba de su valentía y de su excepcionalidad moral. Tras esa decisión se verá obligado a vivir en la clandestinidad y a abandonar, en contra de su voluntad, a su familia. En ese sentido, la idea del padre ausente ahora queda representada a través de un artista marcial que gracias a su alto

¹² “Usted le avisó a su familia en Curanilahue y ellos interpusieron un recurso de amparo en su nombre. Extrañamente ese recurso fue aceptado por uno de los magistrados y el aviso de eso llegó a mis superiores. Para hacerla corta, le cuento que nos quitaron a Ríos. Ahora está detenido, pero en una cárcel pública, fuera de nuestro alcance. Pensé que le gustaría saberlo, maestro” (54).

valor de lo correcto y lo incorrecto, decide terminar con su vida pública y social para desaparecer, y así combatir a la dictadura.

Sin ir más lejos, para que Fuenzalida salga de la clandestinidad y se sume a los aparatos represivos del Estado, Fuentes Castro ordena secuestrar a su hijo en una escena bastante cinematográfica. Fuenzalida no lo duda y abandona el anonimato para ir a rescatarlo. Para salvar a su hijo es capaz de dejarlo todo, y para eso lucha cuerpo a cuerpo contra Fuentes Castro, en una pelea que emula el final de *Enter the Dragon* y en la que Bruce Lee gana no gracias a la fuerza, sino a la sabiduría obtenida en el templo shaolín.

Moralmente, y dada la parodia a las cintas de artes marciales, la actitud de Fuenzalida, como la de cualquier estereotipo cinematográfico del maestro de kung fu, es irreprochable y, por tanto, contrasta de modo irónico con la decisión del otro Fuenzalida, el que la narradora apenas recuerda y que sencillamente desapareció de su vida porque tenía muchas mujeres e hijos, un padre obsesionado con su cuerpo, su belleza y con ser admirado como un gran practicante de kung fu escindido de la realidad política. Uno de los epígrafes de la novela —“inventar un cuento que te sirva de memoria” (7)—, en este caso, ilumina irónicamente el asunto, pues como salta a la vista frente a esta historia la narradora, en la que el padre siempre estuvo ausente, ella opta por la fantasía, por la posibilidad de pensar su propia vida como un guión moldeable en donde, tal como en las películas de karatecas, todo es posible. Incluso reescribir la historia familiar.

Una lectura más fina también podría postular que incluso la elección de un intertexto como las películas de Bruce Lee apela a esa misma condición desechable e industrial de la basura. La *bruceploitation*, tal como señalaba Hu, resulta indisociable del héroe de Hong Kong, y por lo mismo la historia de la guionista, su fantasía de un padre ligado a las artes marciales, se podría leer

como una ironía que juega con la cuestionable calidad de muchas de las cintas de artes marciales, llenas de epígonos y dobles que intentaban —con mayor o menor éxito— emular a Bruce Lee. Cintas, por lo general, sin mayor valor comercial o estético. La paternidad de Fuenzalida, ausente o en el mejor de los casos fragmentaria, se presenta también como una ironía al estar en tensión con esa industria de cine de acción exótica y violenta.

Algo similar sucede con la aparición del contexto postdictatorial. Fuenzalida fue únicamente un padre ausente y un fanático confeso de las películas de Bruce Lee; sin embargo, al representarlo como un luchador atento al acontecer político, como un héroe que se enfrenta a la policía de la dictadura y que no se limita al ejercicio monástico de las artes marciales, también ironiza sobre su relación con el contexto político. Se lo retrata como un militante heroico cuando en realidad, al menos hasta donde sabe la narradora, era sólo un fanático de las artes marciales obsesionado con su propio cuerpo e imagen.

5.4. Esto también es un culebrón: ironía metaficcional

Una de las modalidades irónicas que vuelve con más insistencia en el transcurso de la novela es la ironía metaficcional que utiliza la narradora. A través de ella se cuestiona una y otra vez la veracidad de lo que está contado y, en el intertanto, se reflexiona sobre la estructura de su relato como un mero molde preconcebido.

En ese sentido, y tal como anotaba Adriaensen, el principal objetivo de la ironía metaficcional radica en la voluntad de poner en evidencia la condición de “artificio de la literatura, y en cuestionar las posibilidades de representación” (2007: 41). Y precisamente esto sucede en la novela: la narradora de *Fuenzalida*

una y otra vez pone en evidencia la estructura de la novela y, en particular, que todos sus elementos caben dentro del molde de lo que ella llamaría un “culebrón”, es decir, una teleserie con estructuras fijas, tal como sucede con las cintas de artes marciales. De este modo, la aparición de la historia de Fuenzalida suele estar precedida o sucedida por comentarios de la narradora a modo de parábasis, que —con mayor o menor intensidad— cuestionan la veracidad de lo que se cuenta, detallan su estructura o sencillamente recalcan su carácter ficticio. En cualquier caso, esa ironía metaficcional no se limita sólo a la historia de Fuenzalida, sino que también se extiende a la misma narradora. Si la historia de Fuenzalida, como decíamos, se construye claramente a la luz de las cintas de artes marciales que aparecieron en la década de los 70, la de la narradora lo hace respecto a los dramas médicos (Amaro 2014: 122). De hecho, a partir del momento en que su hijo se interna en el hospital, las parábasis se extenderán a las dos historias.

Las ironías metaficcionales, por cierto, derivan de la profesión de la narradora. En las primeras páginas de la novela ella reflexiona distendidamente sobre su oficio y las reglas que ha aprendido en el transcurso de los años. Así da cuenta de su metodología que, ciertamente, coincidirá tanto con la historia de Fuenzalida como con la de su hijo enfermo.

No importa qué tipo de culebrón sea el que escriba (...) todos han coincidido en el mismo patrón. Un patrón que contiene y dirige la historia: Amor, Venganza, Muerte y Cabro Chico.

A. V. M. C. CH.

Cada letra puede ser abordada de distintas maneras.

La *A*, por ejemplo, puede traducirse en relaciones tortuosas o románticas o trianguladas o muy sexuales y hasta porno (...). Si no hay

amor, no hay culebrón.

La *V* es la más importante porque genera acción. Siempre debe quedar algo irresuelto en el pasado y ese algo debe terminar de cerrarse en la historia del presente (...) Un padre busca a su hijo, un hijo busca a su madre (...) La *M* es como un capricho que tengo, pero le da más dramatismo a la historia. Si alguien muere, (...) la historia toma un peso dramático difícil de superar (...) Todo buen culebrón debe tener *M*.

Finalmente está la *C. CH.*, que para mí es vital. No entiendo una historia si no hay por lo menos un niño. Un niño genera empatía (...) (14-16).

Los cinco recursos que utiliza la guionista para escribir sus teleseries están ampliamente presentes en la novela. La dimensión amorosa se estructura en torno al amor de Fuenzalida por sus hijos —entra y sale de la clandestinidad para protegerlos— y el amor de la guionista por Cosme, su hijo que está con un coma en el hospital. La venganza en la historia de Fuenzalida tiene varias lecturas, y nos detendremos en una de ellas en el siguiente apartado, pero valga adelantar que la fantasía de un Fuenzalida heroico y valiente es la venganza irónica de una hija que no tiene historias que contarle a su hijo sobre su abuelo. La muerte está ampliamente presente: Fuenzalida está a punto de morir en un asilo (de hecho, muere en la mitad de la novela) y el coma de Cosme hace peligrar su vida. Esto al margen del duelo final de Fuenzalida con Fuentes Castro y del contexto de violencia política sobre el que se vuelve constantemente en la novela. El cabro chico, o el niño, se refiere al hijo de la narradora y, por otro lado, a la misma narradora como hija de Fuenzalida. Por lo demás, entre esas dos líneas argumentales se aprecian los contrastes entre el niño que

construye recuerdos y la adulta que cuestiona esa memoria. O que incluso se ve obligado a completarla o inventarla, que en buena medida es el tema central de la obra.

Así, establecida prácticamente como una novela que seguirá la estructura de un culebrón televisivo, la ironía metaficcional juega un papel particular. En primer lugar pondrá en duda la verosimilitud y quebrará la ilusión de mimesis. Es decir, reflexionará de un modo bastante postmoderno sobre su misma condición de ficción. Se establecerá una distancia importante, acaso una tensión nunca resuelta, entre la narradora y su discurso; sin embargo, esa posición tampoco será estable. Más temprano que tarde, buscando un tema sobre el que escribir, confesará: “*A. V. M. C.CH.* He escrito la sigla en la página en blanco del computador. No sé por qué lo he hecho si la verdad es que no creo en ella” (16).

En el transcurso de la narración esa ambivalencia, que acepta y luego rechaza la historia de Fuenzalida como un producto televisivo, será sostenida aunque las preguntas parecerán sólo retóricas, pues al final primará la estructura de los culebrones¹³. Al respecto, el caso de su hijo es paradigmático: mientras su vida corre peligro en el hospital —y el suspenso se enfoca en ese asunto—, ella confiesa que en los culebrones —en sus culebrones, podríamos agregar— los niños nunca mueren, prácticamente aniquilando el suspenso y adelantando lo

¹³ Sólo al final, prácticamente en las últimas páginas, la narradora lo reconocerá abiertamente: “Hace poco había estado trabajando en el guión de la película documental de unos amigos y pensé que ese sería el tono justo de la escritura. Un tono realista, testimonial, que me asumiera a mí como narradora, sin disfraces, expuesta como nunca antes lo había hecho, y que mezclara ficción y realidad en un híbrido extraño. Después pensé que no, que debía ser un thriller político, o mejor, una historia de acción ambientada en los tiempos de mi infancia, escrita con la estructura de capítulos de culebrón, o mejor, como el tratamiento de los capítulos de un culebrón. Luego concluí que debía ser las dos cosas al mismo tiempo, documental y culebrón, realidad y ficción, verdad y mentira, o más bien mentira sobre mentira” (185).

que inevitablemente habrá de suceder. En la práctica la parábasis resulta incluso cómica.

Yo tengo una ley sobre el tema: nunca matar a un niño. Hacerlo es una táctica burda, barata y sensacionalista. Por lo menos en mis culebrones, los niños no mueren.

—Todo resultó bien —dice el doctor y exhalamos a un tiempo, o quizá no, quizá lo hago yo sola—. El niño está fuera de peligro, pueden estar tranquilos (183).

La narradora, tal como se revela en esa escena, constantemente pone las cartas sobre la mesa, y juega con el efecto que se produce al yuxtaponer su autoconciencia como narradora y lo narrado. El efecto, por cierto, resalta la artificiosidad de la historia de Fuenzalida e incluso la de la propia narradora. En algún sentido sucede lo mismo que en *Enter the Dragon*, cuando Williams, uno de los luchadores que llega a la isla de Mr. Han, reflexiona de un modo postmoderno sobre la maldad del villano principal: “usted es tan malvado como el malvado de un cómic”, dice. Para Hsiung-Ping esa reflexión es precisamente una ironía metaficcional que remite tanto al estereotipo de los villanos en las cintas de acción como al espíritu postmoderno de las cintas de Bruce Lee (2013: 38).

Justo después de que la narradora encuentra la fotografía del artista marcial en la basura, se la enseña a Max, el padre de su hijo, diciéndole que él es Fuenzalida, el hombre del que tanto le habló pero del que no tenía ni una imagen. Max mira la *polaroid* con interés, pero no cree en la coincidencia de encontrar una imagen así en la basura. Entonces le pregunta: “¿Y estás segura de que este tipo es Fuenzalida? ¿No te estarás pasando películas?” (20).

Considerando el intertexto cinematográfico y la propia profesión de la narradora, la pregunta de Max apunta a develar que las posibilidades de encontrar en el basurero la imagen del padre ausente son tan remotas que evocan argumentos caprichosos e inverosímiles tan propios de cintas de acción como las de James Bond, donde literalmente todo es posible. La pregunta, de hecho, aborda lo inverosímil del argumento de la propia novela que, hasta ese momento, no da signos de parodiar cintas de luchadores de kung fu.

Frente a la pregunta, la narradora duda y cuestiona su memoria. El presupuesto es que la imagen del padre debe ser recordada, que ocupa un lugar especial en la memoria. Asunto, como veíamos, que contrasta con el *leitmotiv* del basural y los desechos. La narradora no está segura de que su padre sea su padre, pero gracias a una curiosa inscripción en el reverso ella cree reconocer su propia letra. Entonces la coincidencia se confirma: en *Fuenzalida*, tal como en las cintas de Bond o Bruce Lee, todo es posible.

Otro ejemplo de una ironía que cuestiona la estructura del texto se presenta cuando se describe una de las escenas en las que la narradora recuerda alguno de los escasos momentos junto a su padre. Están los dos viendo tele, es de noche, y Fuenzalida le cuenta con muchas ganas, incluso con emoción, el argumento de la cinta que tienen frente a ellos: hay una competencia de artes marciales en una isla en las afueras de Hong Kong, pero no es cualquier isla, sino una dominada por un señor malvado que tiene una gran cárcel con jóvenes y niños. Entonces el protagonista debe ir y salvarlos a todos. La relación con *Enter the Dragon* es evidente y así la narradora da cuenta —casi explícitamente: falta sólo citar el título de la película— del principal referente e intertexto de Fuenzalida y sus aventuras. La metaficción cobra tintes de ironía, por cierto, pues el intertexto se esconde durante toda la novela —de hecho, nunca la crítica o las reseñas en los periódicos han advertido la presencia de Bruce Lee como un intertexto—, sin

embargo en ese momento la narradora, casi al modo de una parábasis, juega a contar veladamente de dónde vienen las aventuras de Fuenzalida.

La narradora, de este modo, describe con distancia el final de la película protagonizada por Bruce Lee, pero nunca explicita que esa escena puede ser —y será— parodiada más tarde. De hecho, pocas páginas más adelante la pelea final entre Fuenzalida y Fuentes Castro se describe en términos similares, de tal manera que el recuerdo de esa velada televisiva sirve para unir las dos historias. “El hombre del kimono negro, que tenía un apodo que ya no recuerdo, había entrado a ese salón de espejos a luchar con su adversario, que era otro luchador marcial, tan bueno como él, pero malvado, tan malvado como para tener a esos niños prisioneros” (174), recuerda la protagonista sobre los últimos minutos de esa cinta, mientras que el final de la historia de Fuenzalida se tratará de eso mismo: del padre, un hombre de kimono negro, luchando en un salón de espejos precisamente para rescatar a un niño.

Otro ejemplo de ironía metaficcional se presenta cuando la historia de Fuenzalida aún no se revela como un producto de la imaginación de la narradora y ella cuenta cómo Ernestito, otro de los hijos de Fuenzalida, mira un culebrón por la tele mientras “piensa que algún día él mismo escribirá un culebrón de esos. Será una historia en la que su padre figurará como un héroe y salvará a punta de patadas y combos a mujeres y niños” (72). La escena, por cierto, evoca la misma historia de la narradora, al modo de una puesta en abismo que cuestiona la autonomía de las aventuras de Fuenzalida. Para más señas, cuando él se enfrenta a Fuentes Castro, ya hacia el final, es cuando Cosme sale del coma y se mejora.

En el transcurso de la novela se repiten varios de estos ejemplos —con algunos nombres, lugares o situaciones— como si la narradora pretendiera resaltar no sólo la artificialidad de Fuenzalida, sino la dependencia intrínseca

entre su historia personal, acaso sus traumas y temores, y la historia de su padre. La tensión entre ambos puntos pareciera sugerir que las aventuras de un artista marcial en dictadura no son del todo falsas, sino que también valen como proyecciones de su propia historia. Es decir, que las peripecias de Fuenzalida están rodeadas por elementos —ciertos nombres (Marlén, Ernestito), ciertos lugares (la calle San Diego, La Dehesa)— que se repiten tanto en la historia de la narradora como en el drama médico, tal como si ella busca reescribir una y otra vez su historia.

Esa ambivalencia, que a ratos se preocupa de problematizar el carácter artificial de la biografía Fuenzalida, también se refleja hacia el final de la novela. Ahí, la narradora inserta textos independientes que ella llama “material adjunto” en los que detalla la historia de dos personajes secundarios que en realidad existieron: Sebastián Acevedo Becerra y María Candelaria Acevedo Sáez. Es decir, la narradora rodea ahora la historia de Fuenzalida de verosimilitud. E incluso lo hace en un lenguaje particularmente oficial y pretendidamente neutro, casi al modo de una enciclopedia. Así, esos insertos bien valen como otra reflexión metaficcional que tensiona una vez más la historia de Fuenzalida entre lo real y lo ficticio, entre lo posible y lo probable, entre la imaginación de una guionista y una biografía comprobable.

En última instancia estas reflexiones y observaciones metaficcionales, que pueden ser leídas desde la ironía de quien recuerda a su padre, ponen en entredicho la verosimilitud de la narración y parecen necesarias pues resaltan el tema central de la novela, esto es, la invención de la memoria. O quizá, y para ser más precisos: la necesidad de crear historias, en este caso paródicas, que tengan efectos terapéuticos concretos. En ese sentido, las últimas páginas son claras. Cosme despierta del coma y la narradora ahora sí le cuenta la historia del abuelo para él desconocido, que luchó durante la dictadura contra siniestros

villanos y que lo dejó todo para salvar a su familia. Y tal como en un juego, ella toma el teléfono que estaba al lado de la cama y finge llamarlo, pese a estar muerto, y su hijo le quita el auricular para continuar con la conversación. Páginas antes, ella abordaba directamente el problema de no tener historias ni anécdotas que contar sobre su padre:

Mi memoria estaba en blanco, como un rollo fotográfico velado, no arrojaba ninguna imagen. La verdad es que no arrojaba nada de nada, así es que nada respondí. No había historia, no había relato.

Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener relato.

Para una escritora de culebrones no hay nada más frustrante que no tener un relato para contarle a su hijo (25).

A medida que el coma de su hijo se profundiza y hasta que mejora milagrosamente, las aventuras de Fuenzalida crecen, se concretizan y toman fuerza. Fuenzalida de ese modo adquiere tintes terapéuticos, pues su fantasía resuelve la frustración de la narradora: con la historia de Fuenzalida escrita a la luz de Bruce Lee ella construye la memoria de un padre. La ironía, como decíamos, está dada por la condición privada de la memoria paterna contrapuesta a la figura estereotipada de Lee, pero también por la ironía metaficcional con la que se elabora. La narradora no recuerda ni su infancia ni a su padre, mucho menos los años de dictadura, sino que sencillamente fantasea. Literalmente ella engendra a su padre y subsana su orfandad sin dejar de ser consciente de esa ironía:

Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de

voluntad. Fuenzalida como una opción, una convicción necesaria que hay que sustentar de la misma forma como lo hacen las religiones o los partidos políticos. Con ideas. Con éticas. Con historias (...). Entrar y habitar el enigmático país Fuenzalida. Descubrirlo, fundarlo, construirlo como se construye una buena escena (120).

5.5. Fuenzalida vs. Fuenzalida: la escena del duelo final

Entre la parodia a las cintas de artes marciales y la ironía metaficcional, el final de la novela se debate entre ambos fenómenos, pero esta vez desde una perspectiva novedosa. Con el duelo final por primera vez en el texto se aúna explícitamente tanto la historia del artista marcial en dictadura como la enfermedad de Cosme. En ese duelo ambas historias se entroncan y se puede advertir, ya sin tanta distancia, hacia dónde apunta el filo de la ironía.

Tal como en una película de artes marciales, el duelo estará estructurado en coreografías o bailes primero grupales y luego individuales que valdrán, en este caso, como dos escenas complementarias. Una como la antesala de la otra. “La verdad es que había imaginado una escena más espectacular para el cierre, algo a la altura de una serie de acción, de un culebrón emocionante” (190), confiesa la narradora llegadas las últimas páginas. Y eso es precisamente lo que ofrece. Al volver a casa del hospital, ella espera con una bolsa de basura en la mano. Es medianoche:

la cuadrilla de basureros movilizándose en la oscuridad con sus trajes fosforescentes, apoderándose de la calle como en un verdadero operativo (...) comenzarían su coreografía con rapidez. Una bolsa.

Otra. Otra más. Arriba, abajo, un grito, otro (...) Movimientos ágiles, pasos certeros, procedimientos justos. La ceremonia de la basura ejecutada con perfecta precisión (...) Ellos agarrarían mis bolsas y a mí con ellas, y de un salto me subirían al camión. Pronto estaría colgando en la parte trasera, con unos guantes gruesos en mis manos y un traje fosforescente (191).

Tal como en las escenas grupales, donde el protagonista de una cinta de kung fu se enfrenta a muchos contrincantes, la narradora se suma a un coro de basureros que fantásticamente la toman del brazo y la llevan al vertedero de Santiago. Los “movimientos ágiles”, los “pasos certeros” y los “procedimientos justos” sirven para dar cuenta de la estética del K’ung-Ts’ung-Tzu con la que trabajan esos recolectores de basura. Es un baile al modo de las cintas de Ang Lee o Yimou Zhang, donde los luchadores se exhiben con tal dominio del cuerpo que incluso desafían a la ley de gravedad o a la misma lógica.

El viaje dura horas, dice la narradora, quizá toda la noche, hasta que llega a su destino: el vertedero. “No voy a detenerme en el olor, ni en lo desagradable y repugnante que puede llegar a ser la situación, solo voy a elucubrar la escena imposible por la que se inició este relato” (191). En ese momento, la narradora recuerda la *polaroid* del artista marcial a la que hemos regresado tantas veces en este capítulo, pero ya tildándola de “imposible”, dejándola abiertamente como una elucubración, como el producto de una memoria que busca constituirse utilizando la estructura de un culebrón o de una cinta de artes marciales. Entonces se retira el coro de basureros que la acompañó en su viaje y ella queda sola. En ese momento aparece Fuenzalida:

un hombre vestido de kimono negro emerge de entre los desperdicios

(...) camina descalzo entre vidrios rotos sin sentir ningún dolor. Trae su espada Jian entre las manos y sonríe feliz como quien sonríe a una cámara polaroid. Yo me pongo de pie y me acerco (...) Llego a su lado y nos miramos el uno al otro como quien se mira en un espejo (...) Quizá yo me excuso por no haber ido a su entierro. Quizá él me dice que no me preocupe, que le gustó mucho más el que le escribí en (...) el culebrón. La gente era más linda en la tele, dice, más joven, había arreglos florales que nunca habría recibido en la realidad (...) Llámame cuando quieras, dice (193).

En ese encuentro aparecen los dos, tanto la narradora como Fuenzalida, en posición de luchadores listos para el duelo final. Sin embargo, el combate no se produce y desde el basural ella le pide disculpas por no ir a su funeral y Fuenzalida le dice que no importa, que se sintió identificado con el funeral de uno de los personajes de la guionista. Es decir, que la ficción suplió y reparó la realidad. Pero ese final feliz, que une las dos historias que hasta el momento corrían paralelas, resulta falso. A las pocas líneas y volviendo a su autoconsciencia metaficcional, la narradora deshace lo narrado. Borra la posibilidad de reconciliación, y exhibiendo todo el capricho de su proyecto memorialístico, describe nuevamente lo que sucede cuando se retiran los basureros:

O tal vez no. Tal vez solo nos hacemos una venia, un saludo protocolar inclinando nuestras cabezas y juntando nuestras manos, y entonces tomamos posición de alerta y comenzamos un combate entre la basura, el gran combate final, pero nada muy solemne porque yo no soy una combatiente de artes marciales, soy solo una escritora de culebrones

que se mueve mal y sin gracia, pero que podría llegar a sostener una pequeña pelea, por mediocre que fuera, por lo menos una que sirva de punto final.

Pero desistí de esa escena.

La tiré al tarro de la basura lo mismo que muchas otras cosas más (193).

Finalmente en esta versión tampoco hay duelo, pues en todo duelo, al menos en las películas de acción, hay un ganador. Y acá no se revela quién gana. En apariencia ninguno de los dos gana ni pierde; sin embargo, esa apreciación resulta engañosa. La ironía metafictional de la narradora la lleva a ofrecer la pelea, a exhibirla en términos espectaculares y cinematográficos, a anunciarla incluso con cierta pompa, pero al momento de llevarla a cabo decide dejar a Fuenzalida, olvidar su historia, dejar a un lado la parodia a las cintas de artes marciales y volver al hospital con su hijo. A Fuenzalida se lo revela así como producto de su imaginación, como una construcción desechable que se olvida en el vertedero.

En ese sentido, el combate final efectivamente vale como una venganza —la “V.” de su proyecto escritural, uno de los cinco puntos que debieran estar presentes en todo culebrón—, pues derrota a Fuenzalida en su propia ley. No en las artes marciales que dominaba el padre, sino en la escritura de esas artes marciales que domina la hija. Bajo este respecto es precisamente la parodia la que permite el triunfo. Provista de la distancia del género y de la escritura, la narradora construye un proyecto de Fuenzalida, una versión imaginaria y falsa de la figura paterna.

La palabra *duelo*, por cierto, esconde un segundo significado que entrega más luces sobre esta operación, pues no sólo remite a la lucha encarnizada entre dos

combatientes, en la que la derrota supone la muerte, sino también un estado psicológico para sobrellevar la muerte del otro. La misma anatomía del duelo, según Freud, entrega luces al respecto:

¿En qué consiste la labor que el duelo lleva a cabo? A mi juicio, podemos describirla en la forma siguiente: el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya, y demanda que la libido abandone todas sus relaciones con el mismo. Contra esta demanda surge una resistencia naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta resistencia puede ser tan intensa que surjan el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto, por medio de una psicosis optativa alucinatoria (...). Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente y sólo es realizado de un modo paulatino, con gran gasto de tiempo y de energía psíquica, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto (...) Al final de la labor del duelo vuelve a quedar el Yo libre y exento de toda inhibición (2012: 2.092).

De este modo, la propia escritura de Fuenzalida, la invención de una historia a partir de una fotografía encontrada en la basura, puede ser entendida como un duelo. Y el combate final como el término de ese duelo. Al decir de Freud, “el respeto a la realidad” obtuvo la victoria, pues la narradora deja la pelea a medio concluir, la da por falsa, la acepta como una versión desechable y sin valor y vuelve a la realidad hospitalaria. La escritura del culebrón sobre el padre —

acaso la “psicosis optativa alucinatoria”— se revela como una ilusión que forma parte de un plan mayor con el que ella elabora el duelo.

La invención de Fuenzalida, entonces, permite matar al padre. Sólo la creación de ese personaje, con el que ella representa lo que hasta ese momento era una ausencia, le permite relegarlo al basural. Es decir, a ser basura. Pues tal como decía Moser, el estatuto de la basura se adquiere sólo cuando se pierde la condición anterior. Y para perder una condición, ciertamente, se necesita tenerla previamente. En este caso: un rostro, una historia, una figura paterna, aunque sea construida en base a una parodia de Bruce Lee.

Así, tras el duelo en el vertedero de Santiago —y acá vale cualquiera de las acepciones de la palabra *duelo*—, Fuenzalida pierde su condición de padre y pasa a ser sólo el protagonista de una cinta de kung fu desechada.

5.6. Conclusiones

Fuenzalida es una novela de postdictadura en la que se parodian tanto la representación postdictatorial de la violencia —en particular, aquella enfocada en el retrato heroico de la lucha armada y de la militancia— como las cintas de artes marciales y, en específico, la película más famosa de Bruce Lee: *Enter the Dragon*. A través de historias enmarcadas, la narradora recuerda a su padre y detalla sus aventuras como un valiente artista marcial que desafiaba a los aparatos represivos de la dictadura. Con el correr de las páginas, esas mismas historias generarán cierto suspenso al ser puestas en duda, hasta que finalmente la narradora reconocerá que Fuenzalida era un mero capricho de su memoria. En otras palabras, una forma de suplir tanto la ausencia del padre como la carencia de recuerdos familiares.

La ironía en este escenario juega un papel primordial. En primer lugar, permite acercarse a la violencia de la dictadura con la distancia que entrega la parodia no sólo de un género cinematográfico —o de un subgénero como la *bruceploitation*—, sino de un género marcado por el exotismo. En las aventuras de Fuenzalida se mezclan wantanes con empanadas, y los protagonistas llevan tatuajes de dragones y usan kimonos mientras caminan por el centro de Santiago. Así, la distancia de la estética hongkonesa y de las cintas de acción de los años 70 permite retratar con ironía y extrañamiento tanto la acción de los aparatos represivos como de la resistencia.

Esa misma ironía también le permite a la narradora recordar su infancia e incluso inventarla. Para ella la dictadura y la violencia política serán partes constituyentes de su infancia, y la distancia de las películas de Bruce Lee, una estrategia para acercarse a esos años de un modo artificial y a la vez desacralizado. Bajo este punto de vista, *Fuenzalida* puede ser leída como otro exponente de la llamada generación de los hijos, integrada por narradores nacidos en dictadura que tematizan la postdictadura desde el punto de vista de la infancia. La particularidad de *Fuenzalida* radica en que su punto de vista es lateral, pues el centro y el eje de la narración no es directamente la hija, sino el mismo Fuenzalida, es decir, el padre. A diferencia de otras novelas recientes que abordan la postdictadura —como *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, donde el hijo y narrador es el protagonista— acá el protagonista es precisamente el padre, un hombre que padeció y vivió la postdictadura. De todos modos, la tensión entre violencia dictatorial y las perspectivas familiares para abordarlas resultan del todo evidentes.

La novela, por lo demás, podría ser leída desde la postmemoria a partir del modo en que diversas narraciones mediatizan la memoria de un trauma. Para Beatriz Sarlo esta condición de la memoria es intrínseca a ella y, por lo mismo,

toda postmemoria en un sentido sería una memoria (o viceversa) (2005: 125-127). Tampoco creemos que convenga entender la memoria presente en esta novela tal como Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* lee algunos ejemplos ligados al Holocausto, donde ella se construye a partir de discursos elaborados y documentos ya procesados. Pensar de este modo ciertas representaciones de la postdictadura chilena resulta poco oficioso del momento en que tanto el protagonista de este texto —Fuenzalida—, la narradora —su hija—, e incluso la escritora, sí vivieron y sí recuerdan la dictadura¹⁴. La experimentaron en primer grado. De hecho, la novela sucede todavía en un plano postdictatorial. Bajo este respecto, no porque el recuerdo de un niño sea frágil o confuso ni porque los discursos en torno a la memoria y la postdictadura hayan sido elaborados durante los años 90 y 2000, determinan totalmente el modo en que un narrador, por ejemplo, recuerda su propia infancia. El concepto sin duda será útil más adelante, para las generaciones de escritores que no hayan vivido la dictadura; sin embargo, sugerir que las aproximaciones de aquellos que vivieron la infancia como hijos estén particularmente mediatizados —o más que en otros ámbitos de la memoria— por ciertos discursos, supone quitarle a sus infancias un estatuto independiente.

Dicho eso, sí hay un matiz que quizá convenga rescatar. La idea de postmemoria resalta el grado de mediatización de lo recordado y la implicancia

¹⁴ El problema del enfoque de Hirsch para fijar los límites de la memoria de la segunda generación frente al trauma, como afirma Sarlo, supone una diferencia sólo de grado que no justifica el uso de esta nueva categoría, aun cuando el nivel de subjetividad o fragmentariedad de las narraciones de la segunda generación sean más acentuadas (129-130). Como el término “segunda generación” se suele aplicar a quienes nacieron después de determinado evento —la dictadura, en este caso— no resulta aplicable para ejemplos como el de Fernández. Constando este problema en la memoria del Holocausto, Susan Suleiman crea el término “generación 1.5”, es decir, aquella que vivió durante su infancia el trauma, pero que no tenía conocimiento pleno de lo que sucedía (2002: 277).

subjetiva con respecto a discursos que modifican o acentúan lo que recordamos. Subraya cierta especificidad del modo en que se recuerda algún evento. Ese acento resulta importante, pues aunque como señala Sarlo quizá no sea un elemento propio de un escenario de trauma, sí determina que lo recordado esté marcado por una fuerte presencia de otros discursos o documentos (intertextos, podríamos decir). Así, lo mediado de la memoria postdictatorial, al menos en esta novela, permitiría y fomentaría la ironía. Es precisamente esa distancia con el objeto del recuerdo —en este caso el padre—lo que permite leer la novela al modo de una parodia que busca criticar tanto el modo en que se ha narrado —es decir, mediatizado— previamente la dictadura como la construcción de las historias familiares. Es Bruce Lee, para más señas, quien permite la ironía pues a través de él se recuerda tanto al padre como a la dictadura.

Bajo otro respecto, el papel de la ironía metaficcional también juega un rol preponderante, pues cuestiona la propia historia de Fuenzalida. Las aventuras del padre, que lo conducirán a un duelo final con un malvado agente de la policía política, prácticamente en los faldeos de la cordillera, serán puestas en duda hasta revelarse como apócrifas. La importancia de esta ironía metaficcional radica en el modo en que la narradora la utiliza para contrastar su vida real con su vida imaginada. Para poner en perspectiva el pasado con su presente y para teorizar sobre el modo en que la imaginación, e incluso una imaginación paródica o irónica, podría tener efectos terapéuticos. Con su versión inventada de Fuenzalida ella pretende construir un padre y entregarle a su hijo, que ya se lo ha pedido varias veces, un relato de su abuelo.

Como se aprecia, en esta novela el entramado familiar cobra una particular importancia. De hecho, interesa preguntarse cuál es el rol concreto que juega en ella la postdictadura. A fin de cuentas la tensión dramática entre la narradora y el padre da cuenta de problemas filiales y no necesariamente políticos. La ironía,

sin ir más lejos, pareciera apuntar a mostrar la artificialidad —o incluso la condición de basura— de la figura paterna.

Si bien la violencia postdictatorial vale como el contexto de la novela, su utilización funciona también como paradigma moral para evaluar la valentía y la bravura del padre ausente. Si él abandonó a su familia pues estaba amenazado por villanos sin compasión, que amenazaban literalmente con secuestrar a sus hijos, ese contexto lo convierte no sólo en un héroe privado, al modo de los superhéroes que combaten contra delincuentes comunes y corrientes, sino que lo transforma también en un héroe político.

De paso, el texto muestra cómo la postdictadura y su violencia deja de ser representada a través de ironías más o menos contingentes al acontecer político, que es lo que se apreciaba en los casos anteriores de esta tesis, y se aborda ahora precisamente desde el recuerdo y la propia biografía. La postdictadura, al menos en *Fuenzalida*, se instala entonces como un paradigma desde el que pensar la propia biografía, como otro elemento constituyente de la identidad. Los discursos memorialísticos de los años 90 y el trauma de la violencia dictatorial parecieran cobrar en esta novela una dimensión privada y personal que no existía en los ejemplos anteriores. Si el trauma para los adultos fue político, pareciera sugerir la narradora, el de los hijos fue biográfico.

Y en esta dinámica la presencia de la parodia es fundamental. La construcción de una memoria privada a través de un clon de Bruce Lee que lucha contra la dictadura no sólo genera distancia con la propia biografía de la narradora, sino que la codifica en términos de la cultura de masas. La dictadura, de ese modo, puede ser entendida como un fenómeno cultural que excede al mero trauma político. Ya no se accede a ella sólo desde el testimonio o la militancia, sino también a través de las propias fotografías familiares o incluso de *blockbusters* extranjeros que fueron muy populares durante los años 70 y 80.

La postdictadura se presenta entonces como un terreno moldeable, lleno de dudas, de espacios vacíos, de preguntas sin respuesta y de historias ambiguas. *Fuenzalida*, a fin de cuentas, permite acercarse a la postdictadura con estrategias como la parodia, que no sólo la desacralizan, sino que en este caso resaltan tanto su dimensión política como privada.

6. A modo de conclusión

1. En esta tesis estudiamos cinco obras de la postdictadura chilena. En particular lo hicimos prestando atención al modo en que la ironía se relacionaba con ciertos intertextos y cómo ella permitía reflexionar sobre la violencia política.

Comenzamos con un capítulo introductorio. Su estructura pretendía especificar el campo sobre el que leeríamos la ironía, pues a diferencia de otros trabajos sobre la literatura postdictatorial, el nuestro buscaba un enfoque capaz de abarcar las distintas formas de violencia política que tuvieron relación directa (de causa o efecto) con el golpe de Estado de 1973. Por lo mismo, intentamos delimitar las fronteras temporales e históricas y elaborar un acercamiento teórico a la ironía que permitiera analizar textos no sólo distantes en el tiempo, sino con enfoques muy variados.

Así, en primer lugar intentamos determinar cómo podía ser entendida la postdictadura chilena, qué períodos podíamos encontrar en ella, cuáles eran los temas primordiales de la literatura chilena en cada uno de esos períodos, cómo abordaríamos la ironía en el transcurso de este trabajo y, finalmente, cuál era su relación, a grandes rasgos, con la literatura chilena de postdictadura.

En ese sentido, una de las preguntas clave que atravesó la introducción apuntaba, a su vez, a una pregunta que Darío Osés realizó a comienzos del siglo XXI y con la que buscaba averiguar por qué la literatura de postdictadura estaba alejada de la ironía y el humor (2002: 229). Con estas conclusiones, por cierto, intentaremos responder esa pregunta —al menos en atención a los textos incluidos en esta tesis—, pero valga apuntar que tal como advertíamos en la introducción es posible que esa respuesta apunte no sólo a los textos postdictatoriales en sí, sino también al modo en que fueron leídos por la crítica.

Por lo mismo, este trabajo ofreció una perspectiva doblemente novedosa: por un lado, intentó leer desde el paradigma de la ironía algunos textos —como *Estrella distante*, *La bandera de Chile* o *Fuenzalida*— que, hasta el momento, habían sido abordados desde otros acercamientos teóricos y que, pese a que en algunos ya se haya intuido la presencia de la ironía, ésta no había sido estudiada ni abordada sistemáticamente. Y por otro lado, intentamos leer textos ignorados por la crítica a la hora de reflexionar sobre la postdictadura y que, sin embargo, entregaban luces interesantes tanto desde el punto de vista de la ironía como de la violencia política (*Batman en Chile* y *¡Arre! Halley ¡Arre!*, por ejemplo).

El primero de los textos estudiados fue *Batman en Chile*, de Enrique Lihn. Lo hicimos enfocando nuestra atención en la parodia del superhéroe y, tal como apuntábamos en las conclusiones del capítulo, mostramos cómo la novela problematiza en torno a las comunidades insertas en la violencia política previa al golpe. Lo hace yuxtaponiendo de un modo irónico un cómic circunscrito a la violencia urbana estadounidense con preocupaciones políticas muy propias de países latinoamericanos con gobiernos revolucionarios. Así, la tensión entre la visión simplificadora y acaso infantil del cómic y el tono grave y urgente de las reformas políticas, determinan el modo en que la novela se presenta como una parodia. Además, la ironía opera de un modo complejo y no apunta sólo a una comunidad, sino que oscila entre varios focos, ofreciendo un panorama inestable donde tanto los blancos como la propia distancia del ironista, resultan difíciles de fijar.

El segundo y tercer texto que analizamos fue *La bandera de Chile* y *¡Arre! Halley ¡Arre!*, ambos de Elvira Hernández. La lectura de los poemarios estuvo marcada por el modo en que ellos abordaban la contingencia política. De hecho, los dos funcionan como aparatos críticos que reflexionan sobre la naturaleza de la dictadura, pero poniendo el acento en el modo en que la propaganda operaba

durante los años 80. Es decir, la crítica de Hernández se enfoca en los esfuerzos de la dictadura por crear una realidad y, al mismo tiempo, busca — principalmente a través de ironías situacionales y correctivas — confirmar a una comunidad que permanece alerta y que encuentra en la ironía una forma de militancia y de oposición a los discursos de esa propaganda.

El cuarto texto de nuestro corpus fue *Estrella distante*, de Robert Bolaño. Para leer la novela enfocamos el análisis en algunas de las fotografías descritas y apuntamos cómo ellas funcionan al modo de ironías. Es decir, tanto las fotos que le toman a Carlos Wieder como las que él toma, están rodeadas de olvido y no dan cuenta de “lo que ha sido” (Barthes 1980: 122). En ese sentido, la novela muestra una serie de fotografías fallidas que no aportan pistas para encontrar a un asesino y las que sí conservan el pasado, lo hacen a través del recuerdo de mujeres desmembradas y torturadas. De esta manera, la vocación archivadora y memorialística que suponía la fotografía en postdictadura acá es subvertida de un modo irónico, pues no revela ni delata a los culpables, sino a los detenidos desaparecidos.

Para terminar estudiamos *Fuenzalida*, de Nona Fernández. A través de la parodia a *Enter the Dragon*, la película más famosa de Bruce Lee, la novela ironiza tanto sobre el modo en que se suele representar la violencia dictatorial en la narrativa chilena como sobre la figura del padre ausente. En la novela, el maestro de kung fu, en vez de ser un padre ausente es un miembro de la resistencia que abandona a sus hijos para luchar por un bien superior: el retorno a la democracia. De la mano de ironías metaficcionales, la novela aborda también el modo en que los recuerdos de la infancia y de un padre pueden tener fines terapéuticos al utilizar la ironía.

Es decir, a partir de cinco textos, algunos abordados por la crítica postdictatorial y otros ignorados, intentamos anotar cómo la ironía —siempre

mediada a través de un intertexto— criticaba distintos aspectos de la violencia política y cómo esa crítica apuntaba, también de distinto modo, a las diversas comunidades implicadas en la violencia política.

2. Ya en la misma introducción resaltábamos la condición subjetiva de la ironía. Joseph A. Dane, desde una perspectiva bastante escéptica, entendía que ella no era un tropo presente expresamente en el texto, sino una suerte de voluntad de lectura (1991: 2). Es decir, que el crítico construiría la ironía con cada una de sus intervenciones. Si bien en esta tesis no compartimos del todo la apreciación de Dane, sí conviene reparar en que las ironías que analizamos oscilaban entre distintos polos. Por un lado, y tal como sucedía en *Batman en Chile*, algunas eran fácilmente identificables pues sus señas textuales eran claras; y por otro, tal como sucedía en *Estrella distante*, algunas requerían de una explicación un tanto mayor no sólo para precisar hacia dónde apuntaba su filo, sino también al momento de identificarlas.

En ese sentido, esta tesis da cuenta de que la ironía no resulta un tropo homogéneo ni fácil de estudiar. La subjetividad y nuestra propia voluntad de lectura quizá facilitaron un acercamiento irónico a alguna construcción que, sin problemas, podría haber sido abordada desde otra perspectiva. De hecho, apelando a definiciones de otros teóricos, algunos de nuestros ejemplos bien podrían haber sido abordados como sátiras u otro tipo de conceptos cercanos al campo semántico de la ironía.

El asunto, por supuesto, subraya la complejidad del estudio de la ironía y delata los intereses del crítico del turno.

Esa vocación peligrosa, que revela tanto los intereses del ironista como del lector, también podría dar pistas sobre algunos problemas concretos que hemos abordado en este trabajo. De hecho, no resulta temerario pensar que esta misma

condición podría entorpecer la recepción y la circulación de una obra en contextos de una fuerte tensión política.

El caso de *Batman en Chile* es bastante claro. Una parodia como esa quedó relegada durante años tanto de las estanterías como del estudio crítico. Era prácticamente una obra inexistente y, más allá del contexto político tan particular en que apareció, tal vez valga la pena preguntarse en qué medida la misma ironía provocó cierto rechazo crítico o editorial que incluso podría justificar esa ausencia. Parece imposible responder a esto cabalmente, pero tal como decía Blok en “La ironía” (1908) respecto al papel de la ironía en la primera revolución rusa, siempre es la sospecha la que ronda en torno a estos textos, tal y como si la militancia no permitiera la ironía, sino únicamente los discursos directos y claros.

Por regla general los textos que ironizaban o parodiaban la dictadura —como muchos de los que estudiamos en esta tesis— estaban insertos en un contexto que propiciaba que esa ironía fuera reconocida precisamente como una ironía. A fin de cuentas el gran fracaso de un ironista sería no ser percibido como tal por sus propias comunidades de pertenencias. Mucho más en un contexto de fuerte lucha política. Es decir, la ironía pareciera funcionar en contextos políticos siempre y cuando la pertenencia del autor a cierta comunidad nunca sea puesta en cuestión. Volveremos sobre este punto, por cierto, en el número 9 de estas conclusiones.

Sin embargo, pese a que resultaba evidente que la de Lihn era una obra que ironizaba sobre la violencia política, llama la atención cómo la novela pasó desapercibida y se la excluyó de cualquier canon postdictatorial, aunque estuviera escrita por uno de los poetas centrales de la literatura chilena del siglo XX. Lo mismo se podría decir de *¡Arre! Halley ¡Arre!*, que pese a ser una obra de postdictadura de una de las poetas más estudiadas en Chile, hasta el momento

prácticamente carece de artículos que la aborden. El resto de nuestro corpus, por lo demás, efectivamente ha sido estudiado y textos como *Estrella distante* o *La bandera de Chile* ya forman parte del canon; sin embargo, la lectura irónica no es la que prima en ellos. Muy por el contrario.

En este mismo sentido, la dificultad para saber si el texto está siendo irónico —o no— da cuenta de la alta sensibilidad frente al tema en escenarios políticos. La poesía de Bruno Vidal, por ejemplo, está por regla general enunciada desde la perspectiva del torturador o del agente de la policía política. De hecho, como Vidal no era un poeta famoso durante la dictadura su obra bien podía ser leída como una apología y no necesariamente como una ironía, pues resultaba difícil situar a sus poemas dentro del conjunto de una obra o al alero de una tendencia. Incluso hasta el día de hoy varios medios de comunicación cuando refieren a la obra de Vidal no saben cómo enfocarla o lo hacen apuntando a su excentricidad.

Resulta difícil probarlo a ciencia cierta, pero pareciera que la ironía respecto a traumas políticos, al menos en la literatura chilena de postdictadura, ha sido recibida con distancia y cautela. Es como si la lectura irónica de un texto, tal como decíamos al comienzo de este punto, supusiera un riesgo o una apuesta política que devela la propia postura de quien lee. Por lo mismo, quizá valga la pena repasar nuevamente el canon de la postdictadura para averiguar si ese canon dejó o no fuera a más obras que puedan ser leídas irónicamente. A fin de cuentas, y para responder ahora la pregunta que Darío Oses hacía en la introducción, quizá la ausencia de ironía en la literatura de postdictadura revela no sólo la carencia de ironías identificables en un texto, sino también cómo se leía en contextos de fuerte militancia.

3. La línea de tiempo presente en nuestro corpus (1973-2012) si bien aporta una perspectiva diacrónica sobre la que intentaremos reflexionar en las próximas páginas, también supuso varios desafíos teóricos y metodológicos.

Al leer textos que abordaban prácticamente cada etapa de la postdictadura, el conjunto de la tesis transitó por muchos de los debates teóricos y políticos que han rondado los últimos 40 años de estudios literarios chilenos. En ese sentido, la apuesta por la diacronía —que parece necesaria en un campo con contados estudios sobre la ironía— obligó a abordar fenómenos como la militancia, el testimonio, el trauma, la memoria, entre varios otros temas y perspectivas que aparecieron en el transcurso de los capítulos. Nuestro enfoque, más allá de privilegiar alguno de estos debates, intentó no perder de vista el estudio de la ironía como el centro de la investigación y su especificidad en cada obra del corpus. Por otra parte, buscó un equilibrio que permitiera que ninguna de esas perspectivas sincrónicas —en buena medida puntuales y ancladas en un determinado contexto histórico— estuviera sobrerrepresentada.

De ese modo, tal vez investigaciones futuras podrían estudiar algunas relaciones puntuales capaces de entregar más luces, por ejemplo, sobre la relación tan compleja entre ironía y militancia —en particular respecto a la Unidad Popular— o el modo en que la ironía se presenta en la generación de los hijos.

4. En los textos de nuestro corpus, la presencia de intertextos e ironía es constante. De hecho, prácticamente todos los capítulos se podrían haber enfocado desde una parodia —a Batman, a los discursos dictatoriales, a la Escena de Avanzada, a Bruce Lee— cuyo filo apuntaría, tal como en nuestro caso, a diversos actores de la política postdictatorial.

La presencia de estos intertextos nos obliga a pensar, por supuesto, en su utilidad. En primera instancia, y como ya advertíamos en la introducción, si la ironía de por sí opera remarcando la distancia, al introducir un intertexto sobre el que se fija el filo de la ironía, esa distancia parece aún mayor. Es decir, se podría pensar que al menos con estos intertextos se pretende aumentar la distancia entre el ironista y su blanco.

Las razones pueden ser múltiples, por supuesto, pero invitan a pensar que en escenarios de violencia política y de ruptura comunitaria, la distancia permite cierta libertad a la hora de criticar. Esto resulta muy claro en algunos textos de exilio como *La burla del tiempo* o *Cobro revertido* —donde la distancia geográfica es importante— y, por otro lado, en novelas como *Fuenzalida*, donde la distancia temporal es mayor.

Dicho eso, también se podría aventurar que la importancia de los intertextos esconde una dimensión comunitaria. Ellos son reconocibles y están cargados de valores culturales y generacionales —Batman y Bruce Lee son ejemplos claros al respecto— y, por lo mismo, al momento de ser introducidos en el texto ofrecen cierta información a la que el lector puede acceder fácilmente. De hecho, los lectores habituales de Lihn, por ejemplo, podrían intuir de inmediato dónde situarse con respecto a una figura como Batman o los lectores formados en dictadura podrían hacer algo similar respecto al paso del cometa Halley.

Esos intertextos, entonces, podrían servir también como señas de pertenencia comunitaria ya sea por aceptación o rechazo. En un escenario de fractura política que subraya la necesidad de tomar partido y de confirmarse como miembro de una comunidad, intertextos como estos, por cierto, funcionan como señas de reconocimiento comunitario, pues suponen visiones y valores —incluso un lenguaje— propios de una determinada comunidad.

denuncia que, dado el contexto en que está creado, hoy sirve como documento de cierto proceso histórico, pero leer esa novela a partir de la memoria, no parece del todo justo.

Algo similar sucede con los poemarios de Elvira Hernández. Ellos dan cuenta, tal como en el caso de Lihn, de una coyuntura política y de una lucha en la que se enfrentan comunidades que, en este caso, ya enarbolaban una retórica y una memoria en torno a la violencia. No es casualidad, claro, que el lenguaje de Hernández y el modo en que se han estudiado algunas de sus obras apunten en este sentido. Lo que no existe en estos poemarios, eso sí, es la conciencia de una construcción ya establecida en torno a la memoria. Su aproximación a la dictadura es desde la mirada crítica al testimonio y la protesta contingente, es decir, desde una sincronía con la violencia. Utilizando la palabra como herramienta de defensa, disuasión o ataque.

El caso de *Estrella distante* es distinto. A partir de este texto ya se puede apreciar cómo aparece una dimensión memorialística reconocible y cómo la ironía se relaciona con ella. En este caso, y tal como vimos, lo hace cuestionando tanto la fiabilidad de la memoria como la capacidad de la justicia para determinar quiénes son las víctimas y quiénes los victimarios. Si Pinedo (2011) veía dos memorias en la narrativa chilena, una política y otra privada, la novela de Bolaño sirve como un puente que desde mediados de los años 90 reflexiona sobre esa memoria política, y el modo en que fueron contruidos los discursos, pero a través de historia privadas. E incluso más: a partir de la incapacidad de ciertos personajes para recordar y testimoniar lo sucedido.

Fuenzalida, por cierto, avanza en una línea similar, pero en sus páginas lo recordado ya carece de una autonomía que permita trazar una línea clara entre la memoria privada y la memoria política. En la novela parecieran equipararse los recuerdos de la infancia con los recuerdos sobre el escenario político tal como la

imagen que la narradora construye del padre equivale también a la imagen de un ciudadano en dictadura. De este modo, en *Fuenzalida* la memoria es una construcción compleja a la que no se accede directamente, sino como decíamos en el capítulo dedicado a la novela, a través de intertextos. Los recuerdos inventados de la protagonista, mediados a través de las cintas de artes marciales, son su estrategia para acceder al pasado.

Así, en estas dos últimas novelas, la ironía se sitúa frente a la memoria desde la duda y el olvido. En el primer caso lo hace apelando a la poca fiabilidad de las fotografías presentes en *Estrella distante* y, en el segundo, a las fantasías de la guionista. En ambas novelas, por cierto, la ironía pone en duda aquello que se recuerda y el modo en que se lo hace. Al parecer, la ironía progresivamente da cuenta de una distancia entre los discursos sobre la memoria contruidos en los años 90 y lo efectivamente recordado. Llama la atención, por lo mismo, cómo esa ironía apunta a generar dudas sobre el testimonio y la experiencia en torno a la violencia. De hecho, si se mira diacrónicamente nuestro corpus se puede apreciar cómo el nivel de cercanía y de constatación de una experiencia disminuye a medida que pasan los años. Por un lado, la novela de Lihn es una parodia a una experiencia combativa de primera mano, incluso sin conciencia memorialística, hasta llegar a *Fuenzalida*, donde esa voluntad de dar cuenta de un hecho resulta indisociable de los discursos que se construyeron sobre esos mismos temas.

7. Una de las ideas que volvió con más fuerza en esta tesis fue la tensión entre lo ausente y lo presente. Si contrastamos las conclusiones de cada uno de los capítulos, podremos apreciar cómo en tres de ellos (capítulos 3,4,5) la relación entre lo ausente y lo presente apela a cierto paraíso perdido. O bien a la bandera de una comunidad aún no quebrada (en el caso de *La Bandera de Chile*); a la

incapacidad de retener el pasado y de transformarlo en historias a través de imágenes testimoniantes, tal como sucede en *Estrella distante*. O, ya como se lee en *Fuenzalida*, al crear una historia de postdictadura que rellene los vacíos familiares y permita acceder, ahora sí, al paraíso perdido.

Viéndolo con la distancia que entregan las conclusiones podríamos incluso advertir dos formas básicas en que se presenta este fenómeno: a través del acento en lo ausente y, por el contrario, a través del acento en lo presente.

Así, en el primer caso tendríamos la disimulación de *La Bandera de Chile*, de Elvira Hernández y las fotografías descritas en *Estrella distante*. En ambos textos la ironía aborda un paraíso perdido que puede ser equiparado a una comunidad previa al trauma del golpe de Estado —los jóvenes poetas que querían hacer la revolución en la novela de Bolaño o el mito del país pacífico y democrático presente en los poemas de Hernández. Las ironías en esos casos valen como un método de reflexión, como preguntas que abordan esa ausencia o, todavía más, que intentan responder muy lateralmente a la pregunta que busca saber cómo llenar eso que ya no está.

La postdictadura, bajo este respecto, puede ser entendida como la supresión de una serie de léxicos y la imposición de otros. Claro que ese proceso rodeado de trauma y duelo invita a reflexionar sobre lo que no está. Que en este caso encontró el paroxismo en los detenidos desaparecidos, figuras paradigmáticas de la dictadura que obtuvieron su condición en una ironía situacional —y judicial— que yuxtapone su condición ubicable en el espacio —detenidos— con su condición realmente inubicable en el espacio —desaparecidos. En esa contradicción ontológica, que a la vez supuso una verdad legal sobre la que se articularon procesos judiciales, la ausencia se transforma en un paradigma para pensar lo postdictatorial. Aquello que se pierde resulta irrecuperable y la ironía en estos textos no hace más que resaltar ese hecho.

Ironizar sobre este asunto, además, refuerza a las comunidades que se saben perdedoras —comunidades que, como observa Amar Sánchez, crean un discurso político y ético sobre la derrota (2006: 151)—, pero que a la vez ya no se reconocen fácilmente, pues el trauma de la postdictadura supuso el fin de una comunidad anterior y la obligación de estructurar nuevas comunidades.

La otra forma básica, decíamos, en que se presenta la tensión entre lo ausente y lo presente es precisamente lo presente. El asunto resulta evidente en *¡Arre! Halley ¡Arre!* y en *Fuenzalida*. En ambos textos se reflexiona en torno a una realidad que suple un espacio vacío. En el caso de Hernández es el cometa que la dictadura asegura que está en los cielos, dando un testimonio simbólico del éxito de sus políticas y, en el otro, es una historia apócrifa que completa la carencia de recuerdos de la narradora. Así, el proceso ahora se hace a la inversa. A través de esas construcciones los textos reflexionan con ironía sobre el modo en que lo presente vale como una proyección de lo ausente. Bajo ese respecto podríamos apuntar que en ambos casos son simulaciones —pues al decir de Baudrillard remiten a una ausencia— con las que se intenta ya no recordar el paraíso perdido sino cuestionar o criticar las nuevas propuestas de “paraísos recuperados”.

En cualquier caso, ambas modalidades lidian con la ausencia y reflexionan, tal como alguna vez señaló Armando Uribe (1974), en torno al modo en que un país deja de ser el conocido por todos y se transforma en un país nuevo que requiere delimitar y acaso (re)construir un mito y, por extensión, sus comunidades.

8. La diferencia del estatuto de la violencia en las novelas de nuestro corpus también merece una reflexión. La novela de Lihn, que aborda luchas políticas, difiere del resto de los textos estudiados del momento en que esa violencia se da, por un lado, entre militantes que enfrentan sus posturas políticas —en este caso,

conservadores y revolucionarios— y, por otro, del momento en que llega Batman y se reconfigura un espacio a partir de un Estado invasor y otro invadido. El resto de los textos, sin embargo, ironiza sobre la violencia de Estado aplicada sobre los mismos miembros de ese Estado. Es decir, el estatuto de esa violencia difiere claramente de lo que sucedía en el primer ejemplo.

En cuanto a los procesos históricos, nuestra conceptualización de lo postdictatorial parece pertinente pues, como decíamos al comienzo, la violencia en estos textos está planteada en torno a la relación directa con el golpe de Estado o con su eventualidad. Así, esta misma estructura entrega pistas sobre la relación entre los tipos de violencia y las comunidades que la padecen. Lo interesante, por lo mismo, es cómo la construcción de una memoria parece estar ligada sólo a la violencia de Estado.

El asunto podría dar pistas, por ejemplo, para elucubrar por qué en la literatura en torno al narcotráfico, u otros contextos de violencia, la aparición de la memoria es relativamente tardía. En algún sentido, la violencia de Estado sería la ruptura más evidente de una comunidad y la literatura en torno a la memoria el intento por reconfigurarla, por establecer un nuevo paraíso perdido, al decir de Bauman. Es decir, la preocupación por la comunidad y la memoria en contextos de violencia de Estado es también el intento por rehacer una comunidad perdida. El asunto, por supuesto, no opera de igual modo en el caso de una intervención extranjera —como sucede en *Batman en Chile*—, pues esa idea preconcebida de comunidad se mantendría relativamente intacta. Cosa similar sucede con enfrentamientos entre grupos políticos o bandas armadas —también retratadas en la novela de Lihn—, pues sería una violencia entre miembros de una comunidad, que buscarían un nuevo equilibrio político, que no supone la violación del mito de esa comunidad. Por lo mismo, se podría pensar que la literatura en torno al narcotráfico, por dar un ejemplo alejado de nuestro

corpus, inserta —o insertará, esto queda estudiarlo a futuro— la reflexión en torno a la memoria sólo del momento en que la comunidad deje de reconocerse en la idea preconcebida —o en el mito— de esa misma comunidad.

9. Y para terminar una breve reflexión general: tal como advertíamos en el desarrollo de la tesis —y en el punto 3 de estas conclusiones—, muchas de las ironías que analizamos buscaban ser reconocidas precisamente como ironías. Por un lado, la voluntad de construir ironías que no permitan la confusión puede parecer contradictoria si se piensa en las ironías verbales más corrientes, que de hecho juegan con esa confusión; sin embargo, la especificidad del contexto político en que se insertan nuestros textos invita a considerar que esa necesidad de subrayar las intenciones no apunta necesariamente a evitar que se confunda al ironista con su objetivo, sino —una vez más— a jugar un rol activo al momento de reconstruir comunidades quebradas tras un trauma.

En ese sentido, la ironía en textos como estos bien puede tener un papel terapéutico, pues apela a confirmar y fortalecer comunidades traumatizadas que buscan reconocerse y reconfigurarse. De hecho, la abundancia de intertextos podría apuntar en este mismo sentido: a facilitar señas y signos de reconocimiento que permitan dar cuenta de aspectos comunitarios en un escenario en el que muchas de las comunidades anteriores fueron desmanteladas. Por lo mismo, en nuestro corpus el ironista nunca teme que lo reconozcan como ironista, pues su objetivo no es sólo la crítica política, sino también tomar partido en la (re)construcción de una comunidad quebrada.

7. Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Madrid: Verbum, 2007.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archive y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Álvarez, Pilar. *Metáforas de la casa en la construcción de identidad nacional: cinco miradas a Donoso, Eltit, Skármeta y Allende*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Amaro, Lorena. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y lingüística* 29 (2014): 96-109.
- Amar-Sánchez, Ana María. "Apuntes para una historia de perdedores". *Iberoamericana* 21 (2006): 151-164.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. Trad. Eduardo Suárez. México DF: FCE, 2006.
- Areco, Macarena. "Mapocho de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín". *Anales de la literatura chilena* 15 (2011): 219-232.
- Ariel, Yaov. *K'ung-Ts'ung-Tzu: A Study and Translation of Chapters 15-23*. Leiden: Brill. 1996.
- . *K'ung-Ts'ung-Tzu: The K'ung Family Master's Archeology. A Study and Translation of Chapters 1-14*. Princeton: Princeton UP. 1989.
- Arroyo, Guido. "El ojo como una lengua elongada: algunos apuntes a modo de prólogo". En Elvira Hernández. *Actas Urbe*. Santiago: Alquimia, 2013.
- Astudillo, Luz y Guido Arroyo. "Desplazamientos por la memoria". *Revista Grifo* 17 (2009): 20-24.

- Avaria, Diego. "El aporte de los exiliados políticos al retorno a la democracia en Chile". Conferencia, "Jornadas de trabajo: Exilios políticos en el Cono Sur en el Siglo XX". La Plata, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012. Web. <<http://jornadasexilios.fahce.unlp.edu.ar>>. [15-09-2014].
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Ayala, Matías. *Año dos mil*. Santiago: Beuvedráis editores. 2006.
- . "El mendigo, el travesti, la televisión. Teatralidad urbana y espectáculo en la poesía de Enrique Lihn". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2012): 33-53.
- Badiou, Alain. "Ensayo sobre la conciencia del Mal". Trad: Cerdeiras, R., Cerletti, A., Prados, N. Web. <<http://www.elortiba.org/badiou.html>>. [04-09-2013].
- "Bachelet promete fin al binominal y al lucro". *El Mercurio*. Web. <<http://alturl.com/6iu92>>. [15-09-2014].
- Baer, Ulrich. *Spectral evidence: the photography of trauma*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Baradit, Jorge. *Synco*. Santiago: Ediciones B. 2008.
- Barker, Martin. *Comics: Ideology, Power & the Critics*. Manchester: Manchester UP, 1989.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida*. 1980. Trad. Joaquín Sala. Barcelona: Paidós, 2006.
- Barthon, Jonathan. "State *continuismo* and *Pinochetismo*: the keys to the Chilean Transition". *Bulletin of Latin American Research* 21 (2002): 358-374.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. 1978. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairos, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. 2001. Trad. Jesús Alvorés. Madrid: Siglo XXI, 2006.

- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIII-25 (1987): 7-16.
- Bianchi, Soledad. "Una suma necesaria (literatura chilena y cambio: 1973-1990)". *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 49-62.
- . *Errancias, atisbos, preguntas*. Maryland: Latin American Studies Center, 2001.
- Billing, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications, 2005.
- Bisama, Álvaro. *Caja negra*. Santiago: Bruguera, 2006.
- Blok, Alexandr. *La ironía y otros ensayos*. 1908. Trad. Jorge Bustamante García. Caracas: Verdehalago, 2012. E-book.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bolognese, Chiara. "Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas". *Anales de literatura chilena* 11 (2010): 259-272.
- Bowman, Paul. *Theorizing Bruce Lee*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- . *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon Through Film, Philosophy and Popular Culture*. London: Wallflower, 2013.
- Bravo Vargas, Viviana. "Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989". *Política y cultura* 37 (2012): 85-112.
- Brito, Eugenia. *Campos minados: la literatura post-golpe*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

- Brodsky, Camilo. "El culto del poeta único ha contribuido a la indigencia de la poesía". Santiago: *Diario el Desconcierto* 5 (2013). Web. <<http://eldesconcierto.cl/aca-el-culto-del-poeta-unico-ha-contribuido-mucho-a-que-la-poesia-haya-quedado-en-la-indigencia/>>. [05-09-2012].
- Brooker, Will. *Batman Unmasked*. London: Continuum, 2000.
- Burgin, Victor. *Thinking photography*. London: Macmillan. 1982.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. 2009. Trad. Bernardo Moreno. Barcelona: Paidós. 2010.
- Camenen, Gersende. "Ser testimonio, *Historia del llanto* de Alan Pauls". La Fondation Maison des sciences de l'homme. Web. <<http://www.ameriquelatine.msh-paris.fr/spip.php?article278>>. [08-10-2013].
- Candia, Alexis. "Todos los males el mal. La 'estética de la aniquilación' en la narrativa de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura* 76 (2010): 47–70.
- Cánovas, Rodrigo. *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins UP, 1995.
- Cavanaugh, William. *Torture and Eucharist*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Cayón, David. "Pink Floyd: El lado oscuro del Valle de la Luna". *Perfil* 30-11-2006. Web. <<http://www.perfil.com/espectaculos/Pink-Floyd-El-lado-oscuro-del-Valle-de-la-Luna-20061130-0078.html>>. [08-10-2013].
- Cevolani, G; G. Bortolotti y A. Hajduk. "Debris from comet Halley, comet's mass loss and age". *Il Nuovo Cimento* 10-5 (1987): 587-591.
- Clouse, Robert, dir. *Enter the Dragon*. Hong Kong/USA: Warner Bros., 1973.

- Currie, Gregory. "The Irony in Pictures". *British Journal of Aesthetics* 51 (2011): 149-167.
- Dane, Joseph A. *The Critical Mythology of Irony*. London: University of Georgia Press, 1991.
- De los Ríos, Valeria. "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño". *Taller de Letras* 41 (2007): 69-81.
- . *Espectros de luz*. Santiago: Cuarto propio, 2011.
- De Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". En Celina Manzoni (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 133-143.
- Derrida, J. "The Art of Memoires". En *Memoires for Paul de Man*. transl. Cecile Lindsay et al. New York: Columbia UP, 1986. 47-88.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. 1971. México DF: Siglo XXI, 1976.
- Dorfman, Ariel. *Moros en la costa*. Buenos Aires: Sudamericana. 1973.
- . "El cometa Halley apunta a Pinochet". *El País* 01-07-1986. Web. <<http://tinyurl.com/nzpbryo>>. [23-04-2014].
- Dumas, Alexandre. *Les trois mousquetaires*. Paris: Baudry, 1844.
- Durán, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: Lom, 2012.
- Eco, Umberto. "The Myth of Superman". *Diacritics* 2.1 (1972): 14-22.
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial". En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 431-446.
- Else, Brenda. *Citizens and Sportsmen: Fútbol and Politics in Twentieth-Century Chile*. Texas: University of Texas Press, 2011.
- Eltit, Diamela. *Signos vitales*. Santiago: UDP, 2008.

- Ellul, Jacques. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Trad. Konrad Kellen. New York: Vintage Books, 1973.
- Epple, Juan. "Acercamiento a la literatura testimonial de Chile". *Iberoamericana* 168-169 (1994): 1134-1159.
- Escobar, Arturo. *Encountering development: the making and unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- Felman, Shoshana y Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago: Mondadori, 2012. Ebook.
- "Fin de la transición". *BBC*. Web. <<http://alturl.com/td7q8>>. [12-09-2014].
- Fischer, María Luisa. "La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 145-162.
- . "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política: *Inri* de Raúl Zurita". *Anales de la literatura chilena*. 11-13 (2010): 163-178.
- Fontaine, Arturo. *Oír su voz*. Santiago: Planeta, 1991.
- Forch, Juan. *Las dos orillas del Elba*. Santiago: Alfaguara, 2012.
- Foxley, Carmen. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke UP, 2013.
- Franz, Carlos. En "El fin de la transición chilena". *El País* 05-08-2005. Web. <http://alturl.com/665zy>. [15-09-2014].
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Jose Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- Friedman, Milton. *Capitalism and Freedom*. Chicago: Chicago UP, 1962.

- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1967.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.
- Gabilliet, Jean-Paul. "Cultural and Mythical Aspects of a Superhero: The Silver Surfer 1968-1970". *Journal of Popular Culture* 28/2 (1994): 203-213.
- Galfione, María Verónica. "La historia de un texto. El problema de la comprensión en el pensamiento de Friedrich Schlegel". *Pandaemonium* 16-22 (2013): 202-218.
- Galindo, Oscar. "Mutaciones disciplinarias en la poesía de Enrique Lihn". *Estudios Filológicos* 37 (2002): 225-240.
- . "Interdisciplinariidades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales". *Estudios Filológicos* 39 (2004): 155-165.
- Gamboa Cárdenas, Jeremías. "¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 211-236.
- García Huidobro, Joaquín (ed.). *El abrazo de los presidentes: 8.8° Escombros en el Bicentenario*. Santiago: Instituto Democracia y Mercado, 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. 1982. Trad. Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.
- Godoy, Carmen. "Un pasado en blanco y negro: El imaginario de la Unidad Popular y la nación en el Chile dictatorial". *Revista Chilena de Antropología Visual* 18 (2011). Web. <<http://tinyurl.com/o6lqzw2>>. [09-05-2015].
- Gómez, Antonio. *Escribir el espacio ausente: Exilio y cultura nacional en Díaz, Wajzman y Bolaño*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Hamon, P. *L'ironie littéraire*. Paris, Hachette, 1996.

- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford UP, 2005.
- Haslam, Jonathan. *The Nixon Administration and the Death's of Allende's Chile*. London: Verso, 2005.
- Hassler-Forest, Dan. *Capitalist Superheroes: Cape Crusaders in the Neoliberal Age*. Hants: Zero Books, 2012.
- Hernández, Elvira. *La Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.
- . *¡Arre! Halley ¡Arre!* 1986. Santiago: Alquimia, 2013.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Santiago: Catalonia, 2005.
- Hiriart, Silvia Donoso. "Palomita blanca de Raúl Ruiz, adaptación fílmica de vocación documentalizante". *Diacrítica* 26-3 (2012): 313-330.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- Hobsbawn, Eric. "Some Reflections on The Break-up of Britain". *New Left Review* 105 (1977): 3-24.
- Housková, Anna. "La narrativa chilena de resistencia antifascista". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 5 (1977): 35-48.
- Hsiung-Ping, Chiao. "Bruce Lee". *Journal of Popular Film and Television* 9 (2013): 30-42.
- Hu, Brian. "Bruce Lee after Bruce Lee: A life in conjectures". En Mary Farquhar y Yingjin Zhang (eds.). *Chinese Film Stars*. London: Routledge, 2010. 165-179.
- Hunt, Leon. *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*. London: Wallflower, 2003.
- . "Asiaphilia, Asianisation and the Gatekeeper Auteur: Quentin Tarantino and Luc Besson". En Leon Hunt y Leung Wing-Fai (eds.). *East Asian Cinemas:*

- Exploring Transnational Connections on Film*. London: Tauris, 2008. 220-236.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge, 1994.
- . *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- . "Politique de l'ironie". En Pierre Schoentjes (ed.). *Poétique de l'ironie*. Paris: Editions du Seuil, 2001.
- Jaeger, Werner. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. 1939. Trad. Joaquín Xirau. Madrid: FCE, 1990.
- Jefferson Lensky, Helen. *Olympic Industry Resistance: Challenging Olympic Power and Propaganda*. New York: Suny Press, 2008.
- Jeftanovic, Andrea. "Mapocho de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización". *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*. 19-2 (2008): 73-84.
- Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de crítica latinoamericana* 56 (2002): 69-86.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El Chile perplejo: Del avanzar sin transar al transar sin parar*. Santiago: Ariel, 1998.
- Johnson, Daniel. *White King and Red Queen: How the Cold War Was Fought on the Chessboard*. London: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.
- Kohan, Néstor. "Para leer el *Manifiesto comunista*". En Karl Marx y Friedrich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*. Buenos Aires: Longseller, 2003.
- Kottow, Andrea. "El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios". *AISTHESIS* 47 (2010): 247-260.

- Kuhn, Annette. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. 1995. London: Verso, 2002.
- Labbé, Carlos. “Fuera de la pieza oscura y acompañado”. 2006. Web. <<http://letras.s5.com/el010909.html>>. [23-05-2013].
- Landis, Fred. “CIA Psychological Warfare Operations”. *Science for People* (1982): 6-37.
- Langley, Travis. *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*. New Jersey: Willey, 2012. Ebook.
- Lauterwein, Andrea. *Rire, mémoire, Shoah*. Paris: Éditions de l'éclat, 2009.
- Lazzara, Michael. *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- . *Prismas de la memoria. Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Lemebel, Pedro. “Baba de caracol en terciopelo negro”. *La esquina es mi corazón*. 1995. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- . *El zanjón de la aguada*. Santiago: Seix-Barral, 2003.
- Leonart, Marcelo. *La patria*. Santiago: Tajamar, 2013.
- Lihn, Enrique. *Batman en Chile*. 1973. Santiago: Bordura, 2008.
- Logan, Bey. *Hong Kong Action Cinema*. London: Titan Books, 1995.
- López, Berta. “Tengo miedo torero, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”. *Estudios filológicos* 40 (2005): 121-129.
- López, Danilo. “Mapocho de Nona Fernández el espacio mitologizado de Santiago de Chile”. En José Manuel Losada Goya (ed.). *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante, 2010. 705-716.
- Luis Urrutia O'Neill. *Colo-Colo 1973, el equipo que retrasó el Golpe*. Santiago: Ediciones B, 2012.

- Maier, Gonzalo. (En prensa). "Batman, *go home*: ironía y violencia política en *Batman en Chile*". *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, 46-2 (2016a).
- . (En prensa). "Contra el consenso: ironía y postdictadura en *La burla del tiempo*". *Confluencia* 32-1 (2016b).
- . "Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño". *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*. (DOI) 10.1007/s11061-015-9454-4, 2015a.
- . (En prensa). "Mientras tanto en la tierra: ironía en *¡Arre! Halley ¡Arre!*". *Alpha* 41-2 (2015b).
- Manzi, Joaquín. "La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño". En Fernando Moreno (coord.). *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers-CNRS, 2005. 69-86.
- Manzoni, Celina. "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 335-358.
- Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Santiago: Planeta, 1996.
- . *El guarén*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Marlin, Randall. *Propaganda and the Ethics of Persuasion*. Ontario: Broadview Press, 2013.
- Martínez, Claudia. "La memoria silenciada: la historia familiar en los relatos de tres escritoras chilenas: Costamagna, Maturana y Fernández". *Taller de letras* 37 (2005): 67-76.
- McManus, Robert y Grace R. Waitman. "Smallville as a Rhetorical Means of Moral Value Education". En T. Wandtke (ed.). *The Amazing Transforming Superhero!* Jefferson NC: McFarland, 2007.

- Medina-Sancho, Gloria. *A partir del trauma: narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
- Miller, Davis. *The Tao of Bruce Lee*. London: Vintage, 2000.
- Mirian Pino. "Memoria y literatura. El yo/detective como dimensión lúdica en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". *Anales de la literatura chilena* 18 (2012): 183-191.
- Montesino, Sonia. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Cuarto propio, 1991.
- Morales, Leonidas. *Cartas de petición*. Santiago: Planeta, 2000.
- Moreno, Fernando. "Apuntes en torno a la tematización de la Historia en la narrativa chilena actual". En Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.). *Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 2002.
- Moreno, Sebastián, dir. *La ciudad de los fotógrafos*. Santiago: Zoofilms, 2006.
- Moser, Walter. "Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production". *Other Voices: The eJournal of Cultural Criticism* 3-1 (2007). Web. <<http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php>>. [02-02-2015].
- Moulian, Tomás. *Chile: anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 1997.
- Muecke, D. C. *Irony*. Londres: Methuen, 1970.
- Nancy Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. 1983. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: Lom, 2000.
- Nómez, Naín. "Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988". *Estudios filológicos* 42 (2007): 141-154.
- . "La poesía chilena: Representaciones de terror y fragmentación del sujeto en los primeros años de dictadura". *Acta Literaria* 36 (2008): 87-101.
- . "Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta". *Revista chilena de literatura* 76 (2010a): 105 -

127. Nómez, Naín. "Pablo de Rokha y José Ángel Cuevas: de la nostalgia del mundo rural al sujeto de la ciudad marginal". *Alpha* 31 (2010b): 175-194.
- Oliver, María Paz. "Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño". *Acta literaria* 44 (2012): 35-51.
- Opazo, Cristián. "Mapocho, de Nona Fernández: La inversión del romance nacional". *Revista chilena de literatura* 64 (2004): 29-45.
- Oses, Darío. "Nueva narrativa: ¿entre la insurrección y la línea de montaje?". En Karl Hout y José Morales (eds.) *La literatura chilena hoy: la difícil transición*. Frankfurt: Iberoamericana Vervuer Verlag, 2002. 223-229.
- Oyarzún, Pablo. "Parpadeo y piedad". *Cirugía plástica*. Berlin: NGBK. 1989.
- Pancani, Dino. "Identidad Visual y la Muerte de Pinochet: de la Información a la Interpretación". *Comunicación y medios* 29 (2014): 52-63.
- Parra, Carolina. *La reconstrucción de la memoria familiar y la construcción de la identidad en Mapocho de Nona Fernández*. Tesina de Licenciatura. Universidad de Chile, 2014.
- Parra, Nicanor. *Los chistes parra despistar a la poliefa poesía*. Madrid: Visor, 1983.
- Pauls, Alan. *La historia del llanto*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Pellegrini, Marcelo. *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago: Universitaria, 2006.
- Peñuela, J.R. "Teletones en Chile y Colombia: de la discapacidad como caridad, y la caridad como negocio". *Observatorio de Economía* 161 (2012). Web. <<http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/co/12/jrjp.html>>. [09-04-2014].
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. 1980. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Pinedo, Javier. "Intelectuales, literatura y memoria en el Chile post-dictadura. 1990-2005". *Taller de letras* 49 (2011): 123-139.

- Pinto, Francisca. *La desespacialización como forma de edificar la memoria en Av. 10 de julio Huamachuco de Nona Fernández*. Tesisina de Licenciatura. Universidad de Chile, 2012.
- Pinto, Karem. *Identidad nacional en Poema de Chile de Gabriela Mistral y La Bandera de Chile de Elvira Hernández*. Tesis de Magister en Literatura. Universidad de Chile, 2008.
- Pinto, Karem. "Mi conciencia de mí: ciudad y memoria en *Santiago Waria* de Elvira Hernández". *Aisthesis* 50 (2011): 202-215.
- Quezada, Marco. *Novela y revolución en la Unidad Popular: el caso de Moros en la costa de Ariel Dorfman*. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, 2011.
- Ramírez, Carolina. "Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional: una lectura a *Estrella distante*". *Atenea* 497 (2008): 37-50.
- Ramírez-Berg, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Ramone, Kato. *La basura de Grecia*. 2011. Santiago: Tajamar. 2011.
- Rancière, Jacques. "Ten Thesis on Politics". *Theory & Event* (2001). Web. <<http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/ten-thesis-on-politics/>>. [02-06-2013].
- Renouvier, Charles. *Uchronie: l'Utopie dans l'histoire*. Paris: Bureau de la Critique Philosophique, 1876.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: Chicago UP, 2006.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.
- (ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- . *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto propio, 2001.

- . "La Escena de Avanzada y su contexto histórico social". En Gerardo Mosquera (ed.). *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago: Editorial Puro Chile, 2006, 103-120.
- . *Crítica de la memoria*. Santiago: UDP, 2010.
- . *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Web. <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>>. [17/01/2012].
- Rojas, Daniel. "Batman, un meteco en Chile o la deformación histriónica de un ídolo y su retórica". Conferencia, Coloquio Internacional "El orden de lo fantástico de CELACP". Lima, 2011.
- Rojas, Juan. "La Toma de Terrenos en La Bandera". Web. <http://www.memoriamir.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=130:la-toma-de-terrenos-en-la-bandera&catid=28&Itemid=64>. [10-08-2014].
- Rojas, Sergio. Citado por Nelly Richard en "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales". *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuarto propio, 2001. 27-50.
- . "Pensar la superficie infinitamente profunda de lo cotidiano". *Anales de la Universidad de Chile* (2014): 21-42.
- Rojo, Grínor. "Casi 20 años de literatura chilena. 1973-1991". En Manuel Antonio Garretón et al. (eds). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: FCE, 1993. 19-28.
- . *Las novelas de la oligarquía chilena*. Santiago: Sangría. 2011.
- Rosset, Clément. *L'École du réel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- Salazar, Gabriel. *Ser niño huacho en la historia de Chile*. 1990. Santiago: Lom, 2006.

- Valenzuela, Andrea. *Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores*. Tesis doctoral. Universidad de Princeton, 2009.
- Vidal, Bruno. *Arte marcial*. Santiago: Carlos Porter, 1987.
- Villalobos, Sergio. *Chile y su historia*. Santiago: Universitaria, 2005.
- VV.AA. *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters to the Characters of the DC Universe*. New York: DK Publishing, 2008.
- Wampole, Christy. "How to Live Without Irony". *The New York Times* 17-11-2012. Web. <<http://tinyurl.com/lunuy9w>>. [12-11-2013].
- Watris, Wendy y Lois Parkinson (eds.). *Image and Memory. Photography from Latin America 1866-1994*. Hong Kong: Texas UP, 1998.
- Wieviorka, Annette. *The Era of The Witness*. Trad. Jared Stark. Cornell: Cornell UP, 2006.
- Willet, Cynthia. *Irony in the Age of Empire*. Indiana: Indiana UP, 2008.
- Yubini, Giovanna. *La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Valdivia, 2006.
- Yurchak, Alexei. "The Cynical Reason of Late Socialism: Power, Pretense, and the Anekdot". *Public Culture* 9 (1997): 161-188.
- Zaldívar, María Inés. "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández". *Anales de Literatura Chilena* 4 (2003): 203-208.
- Zamora, Alejandro. Citado en Niall Binns (ed). *Obras completas y algo +*. Vol. 1 y 2. Nicanor Parra. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006-2011. 997.
- . *No leer*. Santiago: UDP, 2010.
- Zizek, Slavoj. "The Lesson of Rancière". En Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum. 2004. 69-79.
- . *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

Zúñiga, Diego. “La lucidez”. Santiago: *Qué Pasa* 2.211 (2014): 74.

Zurita, Raúl. *Purgatorio*. Santiago: Universitaria, 1979.

---. *La vida nueva*. Santiago: Universitaria, 1994.

8. Resumen

Postdictatuur in de tweede graad: ironie in vijf Chileense werken (1973-2012)

Dit proefschrift onderzoekt de functie van ironie in vijf werken van de Chileense postdictatoriale literatuur: *Batman en Chile* (1973) van Enrique Lihn; *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) en *La bandera de Chile* (1991) van Elvira Hernández, *Estrella distante* (1996) van Roberto Bolaño en *Fuenzalida* (2012) van Nona Fernández. In het bijzonder wordt er aandacht besteed aan hoe sommige interteksten (stripverhalen, propaganda, fotografie en vechtkunsthilms) worden ingezet bij het ironiseren van verschillende aspecten van politiek geweld. Deze thesis bestudeert, vanuit de parodie op Batman en Bruce Lee en de ironie van propaganda en fotografie, casussen die door hun ironische aard de dominante discoursen van de postdictatuur afwijzen. Zo worden, in een literair corpus dat bijna veertig jaar beslaat, werken geanalyseerd waarin vragen en antwoorden van evenveel belang zijn en waarin ironie zelfs zou toestaan dat gemeenschappen, die op welke manier dan ook getraumatiseerd zijn door politiek geweld, worden bevestigd en gestructureerd.

Postdictadura en segundo grado: la ironía en cinco obras chilenas (1973-2012)

Esta tesis investiga la función de la ironía en cinco obras de la literatura chilena de postdictadura: *Batman en Chile* (1973), de Enrique Lihn; *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) y *La bandera de Chile* (1991), de Elvira Hernández; *Estrella distante* (1996), de Roberto Bolaño; y *Fuenzalida* (2012), de Nona Fernández. En particular, se abordan estas obras prestando atención a cómo algunos intertextos (el cómic, la propaganda, la fotografía y las películas de artes marciales) son utilizados para ironizar sobre distintos aspectos de la violencia política. A partir tanto de la parodia a Batman y Bruce Lee como de la ironía en torno a la propaganda y la fotografía, este trabajo estudia casos que por su misma condición irónica, disienten de los discursos dominantes en la postdictadura. Así, en un corpus literario que atraviesa casi cuarenta años, se analizan obras donde las preguntas importan tanto como las respuestas e incluso donde la ironía permitiría confirmar y estructurar comunidades de pertenencia que se han visto traumatizadas, de diversa forma, por la violencia política.

Post-dictatorship in Second Degree: Irony in Five Chilean Works (1973-2012)

This thesis aims to investigate the function of irony in five Chilean works of the post-dictatorship: *Batman en Chile* (1973) by Enrique Lihn, *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986) and *La bandera de Chile* (1991) by Elvira Hernández, *Estrella distante* (1996) by Roberto Bolaño, and *Fuenzalida* (2012) by Nona Fernández. These works will be analysed focusing on how some intertexts (comic, propaganda, photography and martial arts movies) are used to ironize about different aspects of political violence. Considering the parody of Batman and Bruce Lee as well as the use of irony in relation to propaganda and photography, this investigation examines cases, which by its very ironic condition, differ from the dominant discourses about the post-dictatorship. Focusing on a literary corpus of the last forty years, the research analyses texts in which the questions are as important as the answers, and in which irony creates and strengthens communities that have been traumatized by the political violence.

9. Biografía

Gonzalo Maier escribe regularmente sobre literatura y cultura para revista *Qué Pasa*. Sus textos han aparecido en medios como *El Mercurio*, *Perfil*, *Dossier*, *Le Monde* o *El buen salvaje*. Ha publicado los libros *Leyendo a Vila-Matas* (2011) y *Material rodante* (2015). Estudió Humanidades en la Universidad Adolfo Ibáñez (Chile), luego cursó un Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos en la Universidad de Lovaina (Bélgica) y durante los últimos cuatro años ha estado preparando una tesis sobre ironía y postdictadura en la Radboud Universiteit.

